دراســـــات
سميائية
أدبية لسانية

العدد : 4 شتاء 1990

• المدير المسؤول : د. محمد العمري
• رئيس التحرير : د. حميد لحمداني
• عنوان المجلة : ص.ب. 2309 ــ فاس ــ المغرب
• ترسل الاشتراكات إلى حساب المجلة رقم 29 25608 010 400 بنك الوفاء ــ فاس ــ المغرب.

الاشتراك في أربعة أعداد :

المغـــــرب
- ☐ الطلبة 50 درهما.
- ☐ الاشتراك العادي 64 درهما.
- ☐ اشتراك المؤسسات 100 درهم

خارج المغرب
- ☐ اشتراك الأفراد بالبريد العادي 120 درهما
  بالبريد المضمون 200 درهما
- ☐ اشتراك المؤسسات بالبريد العادي 200 درهما
  بالبريد المضمون 300 درهما

• الايداع القانوني رقم 1987/47
• التصريح رقم 87/2
• ISSN 0851 - 2914

• المقالات المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها
• المقالات لا ترد إلى أصحابها، نشرت أم لم تنشر

• مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية (دراسات سال).
• المطبعة : النجاح الجديدة - البيضاء.
• التوزيع : شوسبريس - البيضاء.
• العدد الرابع - شتاء 1990.

الغلاف : من تصميم الأستاذ شحمي العربي

فهرس الموضوعات

6 ــ ببليــوغرافيـا :

7 ــ مفاهيم ونصوص :

تقديم

يطل هذا العدد الجديد من «مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية» بعد غياب طويل فرضته ظروف قاهرة، لعلها هي نفسها تلك الظروف التي جعلت كثيراً من المجلات المغربية المتخصصة تتعثر في سيرها، ولكن هيئة مجلة دراسات سال لم تكن تشعر أبداً أن نشاطها وتواصلها مع القراء قد توقف طوال هذه الفترة فقد عملت المجلة حتى في غياب أعدادِها على إصدار منشورات تتلاءم مع مَسارها العِلمي. وفي هذا الإطار أصدرت كتابين في مجال البحث الأسلوبي والبلاغي :

ــ أسلوبية الرواية. لِـ د. حميد لحمداني.

ــ والبلاغة والأسلوبية. لِـ هنريش بليت بترجمة وتقديم د. محمد العمري.

كما أصدرت ديوانا للأطفال (عَصافير الصباح. لمحمد علي الرباوي) مُساهمة منها في إمداد الطفل بنصوص جيدة مضبوطة تنمي ملكته اللغوية والفنية.

ويتغلب هم البحث والتواصل الثقافي على كل أنواع المعاناة والتضحيات فتعود المجلة إلى قرائها في حلة جديدة مساهمة في تنويع الأسئلة وتعميقها.

يعكس هذا العدد بتنوع مواده الاهتمامات الكبرى للباحثين الجامعيين في مجال مناهج الدراسة الأدبية، وبلاغة الشعر والرواية وتاريخ الأدب ونقده، وغير ذلك من الموضوعات :

1) فمن واقع نقد الشعر في المغرب حاليا، وربطاً بمرحلة اتسمت بالحركة والحوار (مرحلة السبعينات) تفتح المجلة ملف الشعر المغربي الحديث والمعاصر من خلال شهادة شاعر ووجهة نظر ناقد (الدكتور محمد السرغيني)، مثيرة كل الأسئلة التي من شأنها أن تلقي الضوء على تاريخ الشعر المغربي وَقضاياه النقدية.

2) دَأبت المجلة في أغلب أعدادها على تقديم مناهج الدراسة الأدبية مُعتبرة ذلك إحدى أهم مهام المرْحلة الراهنة من البحث العلمي، وفي هذا الإطار يقدم هذا العددُ تعريفاً موسعاً بالمنهج الموضوعاتي في أصوله واتجاهاته المختلفة وتطبيقاته على الرواية.

3) إلى جانب الحوار حول الشعر المغربي والبحث في أصول المنهج الموضوعاتي تبرُز الدراسة النصية البلاغية مستأثرة باهتمام الدارسين مكونة بذلك محوراً من ثلاث

مقالات مطولة ؛ ترجع مقالتان منها إلى البنية الايقاعية للشعر العربي، مع اعتماد متفاوت على النص البلاغي القديم ومحاورة البحث الشعري الحديث، في حين تتجه المقالة الثالثة إلى فحص مَظاهر تجلي الصورة الأدبية في الرواية، وتعبيريتها مثيرة الأسئلة المنهجية التي تطرحها دراسة الصورة الأدبية بصورة عامة.

4) يُثير العدد من خلال مقال مترجم بعض الأسئلة المنهجية الحديثة حول كتابة السيرة التاريخية، كما يقدم جرداً وَافيا لمراجع نقد الرواية في العالم العربي.

5) يشتمل العدد على ثلاثة نصوص منتقاة بعناية من مؤلفات قديمة، وحديثة ذات خصوصية تقتضي إعادتها إلى منطقة الضوء.

فإلى كل الذين تساءَلوا عن تأخر هذا العدد ؛ من خاطبنا في الموضوع متأسفاً، ومن ترقَّب صُدوره متلهفا، نُهدي الأمل... الأمل في الصمود والاستمرار.



حـــوار

الدكتور محمد السرغيني من مواليد 1930 بفاس حصل على الإجازة في الأدب العربي سنة 1959 وشهادة في الأدب المقارن سنة 1963 ودبلوم الدراسات العلياسنة 1970 ثم دكتوراه الدولة من السربون سنة 1985، أستاذ بكلية الآداب بفاس ونائب عميد نفس الكلية.

نشر حتى الآن : محاضرات في السميولوجيا ــ (نقد). ويكون إحراق أسمائه الآتية (ديوان شعر). وترجم رواية مسرحية لغرناند وأرَّبال عنوانها «أغنية القطار الشبح» سلسلة المسرح العالمي. كما كتب مقدمة ديوان الفيتوري «غرب الشمس شرق القمر».

له تحت الطبع : «وجدتك في هذا الأرخبيل» (رواية)، «بحار جبل قاف» (ديوان شعري).

الشعر المغربي الحديث والمعاصر

تاريخ وقضايا، في ضوء الشهادة والنقد

د. محمد العمري :

في البداية نشكر أستاذنا الدكتور محمد السرغيني على قبوله دعوة مجلة **دراسات سميائية أدبية لسانية** للتحاور في موضوع يرتبط به أشد الارتباط، باعتباره شاعراً وناقدا، ولذلك فنحن نحاوره من موقعيه في الشهادة والنقد.

نودُّ في البداية أن تحدثونا عن نشأة الشعر المغربي الحديث والمعاصر وعن إمكانيات التمييز بينهما...

الدكتور محمد السرغيني :

مَبدئيا لابدَّ أن يميز المرءُ بين شعر حديث وشعر معاصر، فهذا التمييز مما نعتقد بوجوده سواء أوقع الاجمَاع عليه أم لم يقع.

فالشعر الحديث هو الذي كتب في حقبة حديثة والمعاصر هو الذي لازال يكتب ويُعاصرنا، معنى ذلك أن الشعر الحديث يمكن العمل فيه على نصوص جاهزة، في حين أن المعاصر مازال في طوْرِ التوالُد ولذلك فالحديث عنه لا يمكن أن يكون نهائيا...

في الشعر المغربي الحديث، يمكن الحديث عن تيارين تيار إحيائي عُرِف مَع بعضِ الشُّعراءِ الذِين كانت لهم مُيولات شبيهة بميولات مَدرسة الإحياء في الشرق. إذ يمكن القول بأن المدرسةَ الإحيائية لم تكنْ وَقفاً على مصر وحدها، بل وُجِدَتْ آثارٌ لها في كل البلاد العَربية، يعتَمد هذا الشعر النهجَ القديمَ ويسيرُ على هديه.

كما يمكن أيضاً الحديثُ في إطار الشعر الحديث عن اِتجاهٍ يمكن أن نُطلق عليه، مع بعض التَّجوز **اتجاهاً وِجدانيا**. هذا الاتجاهُ الوِجداني عُرِف مع فئتين من الشعراء. فئة بقيت في المغرب، ولم تخرجْ منه، وإنما بقيت تتفاعل مع ما يروجُ في الساحة الشرقية من شعرٍ وِجداني تقرؤه وتتأثرُ به، وتنسُج على منواله...

والفئة الأخرى كُتب لها أن تخرج من المغرب وتعايش الحركات الوجدانية في الشعر الحديث في الشرق العربي وبعضها في فرنسا وفي انجلترا...

المهم أن الصنفين معاً كانا ينحوان نحوَ إبداع شعرٍ يتَميزُ عن الشعر الإحيائي الذي سبق الكلام عنه. ومؤدى ما وَصلوا إليه أنهم ساروا على نفس الخط الذي سار عليه الاتجاهُ الوجداني في الشرق خاصة في مصر مع خليل مطران، وشوقي، وحافظ وجماعة الديوان وجماعة أبولو. وفلولُ هذا الاتجاه الأخير كانت تتجه اِتجاهًا مهجريا، أي أنها كانت تُدْمِنُ قراءة المهجريين.

من الذين تأثروا الشعر الرومانسيَّ الأنجليزي من المغاربة عبد المجيد بن جلون، وسار على منواله الأستاذ عبد الكريم ابن ثابت، رغم أنه لا يقرأ في الانجليزية... أما الذين كانوا يقرأون في الفرنسية فمن أهمهم عبد السلام العلوي.

هذا فيما يخص الشعر المغربي الحديث أما المعاصر فهو ما يوازي في الشرق الحركة التفعيلية منذ ظهور السياب فما بعد.

من هؤلاء الذي يكتبون هذا الشعر من كان ذا صلة بالشعر الإسباني أو الفرنْسي.

د. محمد العمري :

اقترحُ أن نبقى في هذه المرحلة مع الاتجاه الأول. فقبل أن ننتقل إلى الجيل الثاني الذي تنْتمون إليه، نودُّ أن نسأل :

إلى أي حدٍّ يمكن اعتبارُ الشعراء الذين تحدثتم عنهم مؤسِّسين للشعر الحديث، وهل

يمكن أن نطلقَ على هذه الحركة الشعرية الوجدانية اسمَ الحركة الرومانسية، وأن نربطها بالاتجاه الرومانسي مباشرة سواء في جذورها الغربية أو العَربية ؟

الدكتور محمد السرغيني :

بكل تحفظ أسمّيها وجدانية وذلك أنسبُ لها، وألصقُ بها. فالوجدانيات، كما تعلمون، جزءٌ هام من الشعرِ الرومانسي ولم أسمِّها رومانسية لأنها لا تُعبِّر عن تجربة خاصة بل هي تقليد للغرب، إذ تجد أحدَهم يترجم شعراً لكيتس أو كولردج أو لبايرن وينظمُه شِعراً ويثبته لنفسه دون الإشارة إلى صاحبه، هذا من جهة ومن جهة ثانية نعلمُ أن الرومانسية في الغرب جاءتْ نتيجة تضافر مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي نُريدُ الخوض فيها. أما الرومانسية في الشعر العربي الحديث فلم تَكن نتيجةً لهذه التمخضات ويرجعُ السبب في ذلك إلى أن شعراءَنا كَانوا يقرأون شعر هؤلاء فيتأثرون بهم ويسيرون على هديهم، وَإلا لو أنهم عَكسوا واقعهم الذي هو واقعُ الأمةِ العربية بشكل دقيق لكانوا يَكتبون شعراً من طرازٍ آخرَ، ذلك أن واقعَ الأمة العربية في هذا العَصر كان واقع التخلف والاستعمار وغير ذلك مما هو معروف. وهذه الظروف تحتم إنتاجَ شعر جماعي وليس إنتاجَ شعر وجداني فَرداني، فيبقى أن نطلق عليهم اِسمَ الشعراءِ الوِجدانيين، وهذا يعكسُ، بوجهٍ أو بآخر، النهجَ الذي سارَ عليه شعرُهم.

د. محمد العمري :

هذا هو السؤالُ نفسه الذي كنت أتهيأً لطرحِه : كيف سارَ هؤلاء الشعراءُ في اتجاه رومانسي في حين أن واقع عَصرهم هوا واقعُ الاستعمار والمقاومة... أم إنهم كانوا يعبرون عن مرارة بطريقة معكوسة.

الدكتور محمد السرغيني :

أنا لا أعتقد أنهم بلغوا مِن دِقَّة الفهم لِمرارة الواقع الذي يعيشون فيه إلى درجة أن يكون اِتجاههم الرومانسي نوعاً من رَدِّ الفِعل، كل ما هنالك أنهم اكتَشفوا الغرب، ومن سوءِ الحظ إنهم اكتشفوا الغربَ في هذا الإطار، فكان يخيلُ إليهم أن ما اكتشفوه هو عينُ الحقيقة، ولذلك دَأبوا على التقليد، وإلا لو كان لهم موقفٌ معقلَن لبَدا هذا الموقف المعقلنُ على نتاجاتهم الشعرية والنثرية ؟ مقالةً وغيرها. مثلا المازني الذي كتبَ مجموعةً من المقالات الساخرة بعضُها يعكس الواقع ولكنه لم يكن يحدسُ التحولات التي عَرفها المجتمع المصري ابتداءً من ثورة عرابي إلى عصره، إنما كان يصور بشكل يكادُ يذكر بمارك توين المعطيات الاجتماعية التي يَعيشها.

د. محمد العمري :

هل معنى هذا أن الحركة التاريخية المتمخضة في النصف الأول من هذا القرن بما فيها من مقاومة للاستعمار وثورة الريف، كل ذلك لم يصل إلى وعي هؤلاء الشعراء ؟

الدكتور محمد السرغيني :

حَسنا، الشعر الوجداني الذي كتبهُ هؤلاء الشعراء كان ذاتيا مُغرقاً في الذاتية، ولكن هؤلاء الذين كتبوا شِعراً وجدانيا كتبوا أيضا شعراً وطنيا ولكنه لم يكون بنفس الروح الوجدانية بل بطريقة تدخل في نطاق الصياغة القديمة إنها تكاد تذكر برثاء المدن والمماليك في الشعر القديم...

يمكن القولُ بأن شخصية الوجداني في الشعر المغربي كانت شخصية مزدوجةً. فمن حيث الذات تجدهُ وجدانيا إلى أبعدِ الحدود، ومن حيث الوطنيات تجِده أيضا مغرقاً في الاتباعية والتقليد.

د. محمد العمري :

يمكن ملاحظة ذلك في شعر المناسبات بصفة عامة.

د. حميد لحمداني :

مسألة الازدواجية هذه مُهمة جداً لأنها تعكس الحالة التي كانت الذات المبدعة في هذه المرحلة تعيشها فعلا. فهل يمكن تفسير هذا الواقع ؟

الدكتور محمد السرغيني :

ممكن. ذلك أن هذا الجيل كان يعيشُ موزعاً بين نظرة إلى الوراء وأخرى إلى الأمام (ولا أقول إلى المستقبل) كانت الازدواجية مفروضةً، فرضها الواقع نفسُه. لذلك صُور في أصْعدة مختلفة : ففي التعليم نجد الدراسة العصرية في النهار والتقليدية في المساء مثلا (تجدُ هذه الازدواجية واضحةً عند عبد السلام العلوي خاصة). وفي البيت تتجلى الازدواجية في وُجودِ زيين مختلفين زي أوروبي وزي مَغربي. فالازدواجية في هذه الفترة لغويةٌ وتَربوية واجتماعية وسياسية أيضاً، ذلك أن مجموعة من الناس الوطنيين المشهود لهم بالفضل كان ولاؤُهم للأحزاب السياسية بين بين، مرة هنا ومرة هناك، والأمثلة على ذلك كثيرة حتى من الشعراء أنفسهم.

د. محمد العمري :

هل كان هناك ارتباط بين الجيل اللاحق والجيل السابق ؛ وتأسيسٌ عليه، أم إن هناك اِنفصالاً وقطيعة ؟

الدكتور محمد السرغيني :

هناك نوع من الاتصال، ذلك أن الشعراء المعتبَرين من الرواد في الجيل الثاني كانوا في كثير من تجاربهم الأولى وِجدانيين، ولكن المرء يحسُّ أن هؤلاء حتى وإن كانوا وِجدانيين فإنهم كانوا مُؤهَّلين، بحكم الارهاصات التي تبدو على شعرهم، لأن يتطوروا في مدة قصيرة. فحتى في شعرهم الوجداني الذي نشرُوه كانوا متميزين عن سابقيهم : في اللغة وفي فهم النظرية الشعرية وفي اختيار المواضيع التي يعبرون فيها عن وجدانيتهم.

وهناك ملاحظة أخرى وهي أن وِجدانية السابقين كانت ذاتيةً صِرفاً بينما كانت وجدانية اللاحقين من نوع الذاتيات المتفتحة على الذوات الأخرى.

د. محمد العمري :

قبل أن تسترسلوا في الحديث أودُّ أَنْ تحددوا لنا، ولو بشيء من المرونة الحقبة الزمنية التي تمت فيها عملية التواصُل والانتقال من الوجدانية الذاتية إلى الوجدانية الجماعية إذا صح التعبير ؟

الدكتور محمد السرغيني :

من الممكن أن يتحدث المرءُ عن ذلك مع مراعاة الاختلاف بين الشعراء، حسبَ أقدمية تجاربهم الشّعرية، ربما بدأ يظهرُ هذا التحول على الشخص الأول في هذا التيار في الخمسينات، والذي تلاهُ في أواخر الخمسينات والذي تلاهما في أوائل الستينات.

د. حميد لحمداني :

يبدو أن حركة الشعر التي نُعالجها الآن ظهرتْ مع بعض الأزمات العربية وظلت التّجربة الشعرية المعاصرة حسب الكثير من النقاد متأرجحة دائماً بين السكون، الحركة، وبين عكس الأزمة، والأمل في اِنفتاح الأزمة ؛ الأمل والألم. هذا الوضع هو الذي أدى إلى مسألةٍ متعلقة بالقيمة الابداعية نفسها ؛ حينما يتّجه الشعرُ إلى مُعانقة القضايا الاجتماعية كثيرا ما يضحّي بجانب الفن، حين يتّجه إلى الأمل يضحي بالإبداع، وحينما يتّجهُ إلى الذات، إلى عكس هموم الذات، كثيراً ما يسمُو من الناحية الفنية، هذا الوضع استمر إلى الآن. وهذا هو الهاجس العام من الستينات إلى زمن قريب. كيف تفسرون هذه المفارقة ؟

الدكتور محمد السرغيني :

هذه المفارقة هي انعكاس لنفس المفارقَة التي عاشها الشعر الأوروبي المعاصر الذي هو موازٍ للحركة الشعرية العربية المعاصرة، ذلك أن أوروبَا في نهاية الخمسينات وإلى مَا بعدَ

منتصف الستينات، وربما إلى أوائل السبعينات عرفتْ في هذا المجال نَوعاً من الاهتزاز والارتجاج، يرجع السبب في ذلك إلى ظهور فكرة الالتزام وطُغْيانِها على الفكرين الوجودي والماركسي، وذيوعها إلى حد أن نال الشعرَ منها كبير عناء. انعكست هذه المفارقة لنفس الأسباب على العالم العربي ولكنها كانت متأخرة نوعاً ما عنها في أوربا. ويرجع السبب في ذلك إلى أننا نتلقى الأشياءَ عن أوربا بنوع من التأخير قدْ يطول وقد يقصُر، وقد يصلُ إلى حدود عشرين سنة وعشر سنوات.

ولا يخفى أن العالم العربي كان في ظروف الحصول على الاستقلال وأدى ذلك إلى صراعات سياسية.داخلية بين قوى اليمن وقوى اليسار، وبين القوى المتصارعة في إطار اليسار نفسه، المعتدل وغير المعتدل. فقد أدتْ هذه الصراعات إلى وجودِ من يدْعو إلى الالتزام ومن ينظر إلى الرسالة الذاتية للشعر ويُعفيه من الالتزام...

د. محمد العمري :

تطويراً لهذا السؤال : هل يمكن ربط التغيرات التي وقفت داخل حركة الشعر المغربي من الوجدانية الذاتية إلى الوجدانية الجماعية، باتجاه التجربة المعاصرة، بالظروف الداخلية مباشرة وبالتجديد، أم بهذه الظروف الخارجية، أم هناك تجاوب في اللحظة... وبالتالي كيف تهيأ للجيل التالي أن يكون أكثر تجاوباً مع الظروف ؟

الدكتور محمد السرغيني :

من المسلم به أن كلَّ جيل جديد يمتَلك إمكانيات ومؤهلات تسهلُ له تكوين رؤية واضحة. والجيل الثاني أكثر اتصالا بالثقافة الغربية إما بطريق مباشر أو غير مباشر الشيء الذي يجعل تجربتَه الشعرية مؤطرة ثقافياً.

د. محمد العمري :

هل تتفضلون بإعطاء عينات في هذا الصدد حتى يكون الأمرُ أكثر دقة وجلاءً

الدكتور محمد السرغيني :

أرجو إعفائي من ذِكر الأسماء تلافيا للحساسات، ومع ذلك فهناك فِئة لها اِطلاع لا بأس به على ما يروجُ في الوسط الثقافي الغربي، ولكن اطلاعَها غير مباشر أي بالقراءة في المتَرجمات، وهناك فئة تقرأُ في اللّغات الأساسية الفرنسية والإنجليزية والإسبانية، وتتفاعل مع ما تقرأ وتوسع أفقَ مداركها وتجربتها، ومع ذلك فإن الفئات كلها تلتقي في رغبة أكيدة، وفي طموح واضح لتخُط للقصيدة المغربية طريقاً يمنحهما الفرادة والقوة، ويخرج بها من المفارقة التي ذكرها الأُستاذ لحمداني، هذه المفارقة التي تسبَّبتْ في إيقاف عجلة تاريخ الشعر المغربي

لمدة طويلة من الزمن، حيث إن النقد الايديولوجي الذي كان يناصرُ الالتزام حاصر بشكل من الأشكال حركة تطور مجموعة من الشعراء لو أتيحت لهم الفرصة أن يكتبوا الشعر على هواهم، وكما يفهمون لأمكن أن يصلوا إلى أكثر مما وصلوا إليه، لكن هؤلاء الناس بِما لهم من سيطرة على الساحة وارتكازاً على السلطة السياسية التي اكتسبوها من انتمائهم الحزبي كَمَّموا كثيراً من الأفواه...

د. محمد العمري :

هل يمكن أن يكون الأمر بهذه القوة، أي إيقاف شاعر عن القول. وهذا السؤال موضوعٌ في إطار الشهادة باعتباركم ممارساً.

الدكتور محمد السرغيني :

لا أعتقد أن ذلك ممكن في الغرب لأن مُستَوى الوعي لدى النقاد بالمهمة النقدية كان واضحاً، فالدعوة الالتزامية في فرنسا مثلا، على قوتها، كانت تتعايش مع السُّريالية. أما في العالم العربي فقد اِستطاعَ النقد أن يوقف كثيراً من الأصوات في العراق وفي مصر وفي سوريا وفي المغرب. إلا أنه يجب التمييز بين سلطة النقد في الشرق وسلطته في الغرب، فقد يَصل الأمر في الشرق إلى حدود أن يتهم الشاعر في عقيدته الوطنية مثلا فيهمش ...الخ أمَّا في المغرب فمثل هذا لم يقع. غير أن الذي يُعتبر غيرَ ملتزم ويروجُ عنه النقد ذلك تسد في وجهه أبواب النشر فيضطر إلى التوقف عن الكتابة أو النشر... وهذا ما أدى إلى ظهور المنبرية في المغرب جماعة هنا وأخرى هنَاك.

د. محمد العمري :

هل تتفقون مع ما ذهب إليه بعض الدارسيين من تقسيم الشعراء المغاربة المعاصرين إلى جيلين جيل الستينات وجيل السبعينات وتمييز كل مِنْهما برؤية خاصة (أشير على وجه التحديد إلى دراستي الأستاذين محمد بنيس وعبد الله راجع).

د. محمد السرغيني :

لقد قلت وَكررت بأن الأجيالَ متعايشة ولا ضرورةَ لتسميات من هذا القبيل، ذلك أن هاجس الإجادة والتجريب كما تجده عند هؤلاء تجده عند أولئك، أمّا مَا يَبدو من **تجاوُز** ومن تفاعل مع الصيحات الأخيرة من الشعر الغربي لدى من سموا بجيل السبعينات يبقى موضع نقاش، ذلك أنهُ لا يمكن أن تعتبر القصيدةُ متجاوزة أو ذات بنيات جديدة إذا لم يكن الأمر نابعاً من القصيدة نفسها ومن تجارب الشاعر نَفْسه ومن قدرته الذاتية على صَهر هذه التجارب، ذلك أنه يلاحظُ أن الذين سموا شعراء السبعينات أو الثمانينات قد أخذوا بعض القضايا أخذاً

سطحياً، الشيء الذي يجعلهم باهتين، وهم أنفسُهم إذا مارسوا الكتابة الشعرية لمدة طويلة فإنهم يكتشفون أن أولياتهم التي اِعتبروها متجاوزةً لم تكن كذلك، لسبب بسيط أنهم لم ينطلقوا انطلاقة عفوية ذاتية.

فمادامت الأجيال تتعايش والهاجس واحد فلا داعي إلى اِطلاق مِثْلِ هذا التصنيف.

د. محمد العُمري :

تحدثتم في الملتقى المغاربي الثالث بوهران أخيراً عن خصوصيات لبعض الشعراء الشباب، فيما يتَعلق بالتجريب والبحث في اللغة...

الدكتور محمد السرغيني :

هناك التجريب على مستوى اللغة وهو ظاهر في محاولة تجاوز اللغة الوجدانية السابقة، واحْلال لغة عقلانية محلها. وعلى مستوى الكتابة : إما أن يُكتب الشعر الجملة، وإما أن يكتب الشعر السطر، وإما أن يكتب الشعر الفقرة الصغيرة، وإما أن يكتَب الشعر الفقرة الكبيرة. وعلى المستوَى الكاليغرافي هناك تنويع مَقاساتِ الحروف لإعطاء نكهة خاصة غالباً ما تكون دِلالية للقصيدة الشعرية، وفي إطار الأصوات والإنشاد هناك خصوصيات أيضا.

ففيما يتعلق باللغة هذه فهي دعوة ليست مَغربية بل أتت من الغرب ومن فرنسا خاصة، وقد تَلَقّفناها من بين ما تلقفناه في قراءتنا، وتشترك فيها الأجيال الثلاثة. فمن حيث السطر والجملة والفقرة هذا أيضا مما تلقفناه عن الشعر الفرنسي والأنجليزي. أما الكتابة الكاليغرافية فهي مما جاءنا من الشعر السوريالي، كما الشأن عند كيوم أبولينير في ديوانه كُحُولٌ الذي يكتب القصيدة بشكل يكادُ يكون عنواناً للقصيدة كأن يرسم شجرة بواسطة الكلمات.

وفي هذا السياق أشير إلى الطريقة التي اتبعها الشعراء العرب في العصور المتأخرة في كتابة قصائدة تقرأ طرداً وعَكساً ...الخ.

عموماً هناك أشكال مختلفة مثل قصيدة النثر التي بدأت تشيع مؤخراً، والسائرون في هذا الطريق إنما يحذون خطا فرسان هذا الاتجاه مثل الماغوط وأنسي الحاج وَيوسف الخال.

د. حميد لحمداني :

أريد أن أرجع إلى السؤال الذي سبق أن طرحته : كيف يمكن أن يزاوج الشاعر بين المطلبين الاجتماعي والفني وهل حَصل هذا فعلا في مرحلة الستينات والسبعينات، وما هي النماذج التي يمكن أن تقدم في هذا الاتجاه.

الدكتور محمد السرغيني :

لقد حاول بعض الشعراء تحقيق ذلك في فترة الستينات، ولكنهم لم ينجحوا لأنهم لم يتمثلوا جانبي هذه المعادلة : جمالية الشعر وواقعية المجتمع، ولم يظهر شعراء يجيدون هذه المزاوجة إلا بعد أن خف ضغط الالتزام على الشعر. لقد اعتقد الشعراء في البداية بإمكانية شعرنة كل ما يقع في المجتمع فكتبوا شعراً يكادُ يكونُ تقريريا. هناك بعض النماذج استطاعت أن تحقق هذه المعادلة، أذكر من ذلك قصيدة لشاعر من نيكاراغوا صور فيها صراع الشعب ضد سوموزا ...الخ هو إيرنيستو كاردينال.

د. حميد لحمداني :

هل هناك نماذج مماثلة في الشعر المغربي ؟

الدكتور محمد السرغيني :

هناك شعراء كتبوا في موضوعات نضالية لكنهم لم يوفقوا في المزاوجة.

د. حميد لحمداني :

إذا سَمحتم بسؤال حول تجربتكم : وُصفت تجربتكم الشعرية بأنها باذخة مُحمَّلَة بالتراث والمخزون الثقافي وتشتغل على اللغة والصور لكنها قد تضحي في بعض الأحيان بالموقف أو التجربة الواضحة فإلى أي حد ترون هذا الرأي صائباً ؟

الدكتور محمد السرغيني :

لا أُشاطرُ القائلين بهذا الرأي، صحيح أني أقول مع فاليري : الشعر هو اللغة، ولا شعر بدون لغة. ثم إن الكتابة الشعرية الراهنة في المغرب وغير المغرب تعيش في دوامة لغوية يكاد يكون البابَ فيها مَسدوداً، أي أن الشعراء يتعاملون بعدد محدود من المفردات اللغوية تجدها مترددة هنا وهناك. يرجع السبب في ذلك إلى أن المحيط اللغوي لهؤلاء الناس يَضيقُ بهم، والحال أن القوة الشعرية للشاعر تبدو في محاولاته إخراج كثير من المفردات اللغوية من زاوية الإهمال وتحميِلها بطاقات تعبيرية تعطيها الحياة من جديد. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن اللغة العربية أمام الشاعر مادة يستوي فيها القديم والجديد، والشاعر هو الذي يكسبها الدلالة التي يريدها. أما المخزون الثقافي فمن سمات الشعر الرصين والمرء لا يمكن أن يتخلى عن إنِّيَتِهِ التي تعي مخزونه الثقافي وخاصة في مجال الإبداع، ولذلك فكل استغلال لهذه الثقافة هو مَزية.

أما عن الواقع فإن العدسة اللاقطة لا تقدم لنا شيئا دقيقاً إذا أخذت المنظر بشكل مسطح،

لا تكون فنانة إلا حيث تأخذ من الجانب الأكثر تأثيراً. كأن تأخذه من جَانب، أو تأخذه والظل منعكس عليه أو تأخذه وجزء من الظلمة يحيط به وهكذا... ليس من المفروض أن تقول هذا مناضل أو أن الخبز غالي الثمن ولكنك تستطيع أن تَبحث عن أثر غلاء شِعْرِ الخبز فيك أنت أو في المخلوقات التي تلاحظها. ولقد قاومنا النظرة الواقعية المسطحة مقاومة عنيفة، ومن أجلها لم نكن نؤمن بفكرة الالتزام.

د. حميد لحمداني :

امتدادا للخط التاريخي الذي ساءل الأستاذ محمد العمري في إطاره، أتساءل إلى أي حد كان الشعر المغربي مأساوياً ؟ ثم ألا تزال الظروف المأساوية قائمة، وأي اِتجاهٍ يسير نحوه الشعر إذا كانت هذه الظروف قد زالت. أريد أن أشير لجو الانفتاح الديمقراطي في العالم : هل هناك مبرر للمأساوية منذ الآن ؟

د. محمد العمري :

أريدُ أن أضيف سُؤالاً يبدو لي مناقضا للسؤال الأول ليتأملهما الأستاذُ معاً وهو : هل يمكن أن يكون الشعر غير مأساوي، أي هل يمكن أن يوجد الشعر خارج المفارقة والغربة ؟

الدكتور محمد السرغيني :

ممكنٌ. ننطلق من مبدأ إمكانية شعرنة كل شيء ؛ أي شيءقابل لأن يكون شعراً فكما يكتب الشعر باللغة يكتب بالصورة يكتب بالمعمار... وغير ذلك، يمكن أن يكون مأساويا أو غير مأساوي بقطع النظر عن الشكل. لكن في حقبة تتضبب فيها الأشياء ونصبح وكأننا أمام باب مسدود وكأن الأمل منعدم، في هذه الحالة يغذو واليأس خبزاً يومياً للشعر.

أما الانفراج في أوربا حاليا فهو أمر عادي، فلا يكاد الحال يستقر فيها أكثر من ثُلُثَي قرن (أو قرن في الأقصى) ثم يقع تحول، نتيجة حركية الفكر الغربي الذي لا يستقر على حال حتى ولو بدا ذلك الشيء في أول أمره منطقيا.

عاشت الكلاسية زمنا ثم إندثرت وتحول الفكر الفروسي والفكر الرعوي إلى فكر ذاتي وِجداني مأساوي. ثم أخذ الانفراج يحدث هكذا على مستوى الشعر، وقد وقع مثل ذلك بالنسبة للفلسفة.

ويكاد الأمر لا يعنينا لأننا لا نعيش هذه التحولات إلاَّ بالتبعية.

وأنا أقول بمأساوية الشعر المغربي كله، بل فيه بعض الوجوه غير المأساوية، وإنما تغلب عليه المأساوية بسبب الحياة التي يَعيشها الانسان المتَخلف. ومهما تخلخلت الأحزاب الشيوعية والاشتراكية في العالم العربي فلن تصل إلى تحول جذري كما وقع في أوربا الشرقية

التي تعيش واقعاً ملموساً ونعيشه نحن بالتبعية. ولذلك فإن الطابع المأساوي في الشعر المغربي سيستمر باستمرار الوضعية التي تنتجه، والجانب غير المأساوي منه هو رقصُ الطائر المذبوح من الألم.

د. حميد لحمداني :

أثيرت قضية التجريب خاصة حول الشعراء الشباب فهل يتصل الأمر بترك الشاعر نَفْسَهُ تنتجُ على سجيتها لتبدع أي شيء دون رؤية ودون تجربة ناضجة، فما هي مشروعية تتبع الناقد لهذه التجربة وهو يصفها بالتجريب.

الدكتور محمد السرغيني :

التجريب أساساً هو أن يخرج المجرب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقاً منها.

د. حميد لحمداني :

التجريب على هذا نوع من التجديد ؟

الدكتور محمد السرغيني :

التجريب أعم. قلت هو أن ينطلق الشاعر من القاعدة العامة المألوفة. التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هذه القواعد نفسها. والناقد هو الذي يرسم ذلك ـــ كما جاء في إشارتك ـــ على أن الشاعر لا يقل وعيا بهذا الجانب. التجريب يكون في إطار اللغة كمفردات وكتراكيب، ويكون أيضاً في الايقاع. وهناك عناصر خارج شعرية Ultra-poétique، منها الفضاء ونوعية القراء الذين تُوجَّهُ إليهم القصيدة في زمن معين. التجريب في إطار المفردات يكون إما باعطاء المفردة معنى جديداً أو بصياغة مفردة غير مألوفة. بالنسبة للتراكيب الجديدة كأن يُقَدَّم الضمير على متأخر في اللفظ والرتبة كقولنا : «في خطابه قال الوزيرُ...». أو أن تُبْنَى الجملُ على غير صورتها المألوفة : «قال بأن. قال على أن..

د. حميد لحمداني :

كنت أود أن أناقش مصطلح التجريب في حد ذاته. بمعنى هل هو مصطلح قابل لأن يتداول في الحقل النقدي أم إنه بخصائصه الدلالية ليست له هذه القوة ليصبح مصطلحاً ؟ خاصة وأن القول بالتجريب هكذا يوحى بأن الشاعر يختبر نفسه، أي أنه لم يصل بعد إلى مستوى الشاعرية التي يأمل أن يصل إليها.

د. محمد العمري :

إذا أردنا أن نبقى في إطار المعطيات النقدية للشعر المغربي، فإن التجريب محدد عند

ممارسي النقد والشعر، بأنه بحث عن الشاعرية في جميع الامكانيات وليس انطلاقاً من المجهول، ولذلك ليس له معنى قَدْحيٌّ بل له معنى إيجابيٌّ.

د. حميد لحمداني :

سؤالي كان يَفْتَرِضُ مَثَلاً إجابة من هذا النوع.

الدكتور محمد السرغيني :

التجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ، خاصة بعد أن أحس الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية وليس عصر الشعر. لذلك يجب أن يكون التجريب مصطلحاً نقدياً، ولِكي يكون كذلك يجب أن تضبط مواصفاته على كل المستويات. ومن سوء الحَظ أن عملية التجريب هذه أزالوا عنها العفوية التي يجب أن تكون لها. كل شيء يمكن أن يُخطط له مسبقا الاّ الشعر الذي ينبغي أن يَتوفَّرَ له كثير من العفوية.

والشاعر الذي يقول إنني سأُكتب قصيدة تجريبية هو شاعر يَتَعمَّل ويتصنَّع.

التجريبية تولد من حاجة داخلية، من شعور المبدع بأنه يستهلك نفسه...

د. حميد لحمداني :

هذه إشارة مهمة جداً، فهي تعني أن التجريب على مستوى الممارسة، قد فُهِم فهماً خاطئا في بعض الأحيان، أي باعتباره محاولة لابداع شيء لمْ يُسبق إليه، ولكن ليس اعتماداً على تجربة خصبة، ولكن على **مغامرة**.

الدكتور محمد السرغيني :

التجريب عند البعض زالت عنه عفويته، ولذلك لم يَنْجَحْ فيه. والتجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوباً بقناعة ذاتية.

د. محمد العمري :

هناك أسئلة تبدو ثانوية بالنسبة إلى الأسئلة السابقة ولكن مع ذلك يحسن طرحها وهي مرتبطة بمشكلة الالتزام والواقعية. ومنها لجوء بعض الشعراء ــ وربما يكون أسْتاذنا من أكثرهم ميلاً إلى هذا الاتجاه ــ إلى التجارب الصوفية وآستيحائها. كيف يمكن التعامل مع التصوف رغم حمولته التاريخية المعروفة ؟، وكيف يمكن أن يصبح عنصراً شعرياً إيجابياً ؟

الدكتور محمد السرغيني :

التصوف هو فكر يحاول أن يدفع الغبن الذي يستولي على النفس بشكل سلبي، وهو

احتجاج على هذا الغبن، وهذه مسألة إيجابية. لأنه احتجاج على رداءة العالم وضدّاً على الغبن المسلط على الكائن. ولا يقصد التصوف في التجربة الشعرية بآعتباره طقوساً وأذكاراً، ولكن كذهن، وكقوة خارقة تجعل الشاعر يستغل امكانيات التخييل عنده ليصل بها إلى أقصى حد ممكن. والتصوف أيضاً لغة ذات شفافية معينة وحمولتها الصوفية تتحول في الشعر المعاصر إلى حمولة أخرى تعبر عن هذا الواقع المأزوم دون أن تُغَيِّبَ ظلالَ المعنى الصوفي. لذلك لا ينبغي اعتبار الطابع التصوفي في الشعر المعاصر نوعاً من الهروب أو السلبية. إنه تخصيب للغة الشعرية وإكسابها بعض الشفافية.

د. محمد العمري :

هناك سؤال آخر حول نقد الشعر. كان الشعر المغربي المعاصر في مواجهة الشعر المغربي الحديث، محركاً كبيراً لنشوء ونشاط وتطور النقد الحديث في المغرب، كانت أسئلة الشعر هي أهم الأسئلة التي حركت النقد وخاصة في النصف الثاني من السبعينات حيث نشط الحوار حول هذا الموضوع في الصحف والمجلات وصدرت بعد ذلك كتب هي عبارة عن مجموعة من المقالات، وأطروحات جامعية فكان الشعر مُخصِّبا للحديث النقدي. غير أنه في الثمانينات خَفَتَ الحديثُ عن الشعر المغربي. هل معنى ذلك أن الشعر لم يعد يطرح أسئلة ؟ أم هناك أسئلة من نوع آخر ؟ وما هي أسئلة النقد اليوم حول الشعر المعاصر ؟

الدكتور محمد السرغيني :

كان النقد بالنسبة للشعر الحديث في المغرب تقليدياً ولم تكن له القدرة على متابعة تطور الشعر وترصده والامساك بالأسئلة التي كان يطرحها. أما بالنسبة للشعر المعاصر فقد بدأنا نشاهد مجموعة من النقاد جمعوا مقالاتهم في كتب. فكل هذا النقد لا يمكن أن يؤخذ بعين الاعتبار لأنه إما أنه أفكار مسبقة مسلطة على النص الشعري وإما أنه اديولوجيات تُفرض على هذا النص، إذا تجاوب معها كان شعراً وإذا لم يتجاوب آعتُبر خارجاً عن نطاق الشعر. وفي هذه الفترة ازدهر النقد من الناحية الكمية أما من الناحية الكيفية فلا. فلم يستطع النقد أن يَتَوَصَّلَ إلى الأسئلة التي يطرحها الشعر. غير أنه حين أخذ بعض الدارسين يستأنسون بالمناهج الغربية بدأوا يحاولون، بطريقة سطحية جداً، معالجة بعض النصوص الشعرية. وهكذا نجد النقد الاديولوجي، والنقد النصِّي ــ مع كثير من التجوز ــ وكل هذه الممارسات كانت دون النص العشري. والسبب في ضعف الحركة النقدية للشعر في الثمانينات هو نفسه راجع إلى طغيان المناهج المعاصرة فقد تحول حتى من كانوا يأخذون بالمناهج الاجتماعية إلى المناهج النصية، وكان الشعر آنئذ يطرح أسئلة بعضها يتماة بنظرية الإبداع في هذا المجال وبعضها يتعلق بالممارسة الشعرية، ولم يستطع أحد من أولئك النقاد أن يقتنص هذه الأسئلة.

أسئلة الشعر النظرية متعلقة بمسألة تجاوز ذاته، وبإدماج المحلي في الكوني والقومي في الإنساني. ومن أسئلته أيضاً أنه يحاول أن يبحث عن شكل جديد وإيقاع جديد قد تكون أصوله في التراث أو فيما هو قابل للاكتشاف. وحتى المحاولات النقدية الكولدمانية ظلت مرتبطة في أحكامها بالنقد الاديولوجي السابق، وعلى العموم لم يستطع النقد أن يتوصل إلى اقتناص الأسئلة التي يطرحها الشعر المغربي المعاصر في مختلف مستوياته.

د. حميد لحمداني :

أريد أن أشير إلى نقطة متعلقة بهذه القضية بالذات، فربما كان سؤال الزميل د. العمري يتجه إلى وجهة أخرى. أي مادام الشعر لم يعد يطرح تلك الأسئلة الحرجة التي كان يطرحها مثلاً في الستينات والسبعينات فإنه خلق فراغاً في النشاط النقدي. فقد بدا لي التساؤل مطروحاً بالنسبة لمدى قوة تأثير الشعر في الثمانينات، فهل معنى ذلك أن فنوناً أخرى قد احتلت مكان الشعر وأصبحت تطرح أسئلة العصر الحرجة، أم إن المسألة راجعة إلى شيء آخر. فما رأيكم في أن الشعر قد ترك مكانه لفنون أخرى (وربما سيعود إلى مكانه مستقبلا) لتؤدي دورها بالنسبة للمرحلة، فيَهْتَمَّ بها النقدُ تبعاً لذلك ؟

الدكتور محمد السرغيني :

المناهج المعاصرة التي أخذ النقاد يهتمون بها جعلتهم بالفعل يبتعدون عن الشعر. لأنهم أدركوا أن تحليل الشعر بهذه المناهج يتطلب معرفة عالية، وهم لم يتعمقوا في الشعرية ولذلك غادروا الشعر إلى الرواية. وهم في تحليلهم للرواية يروجون أحدث ما أتى به النقد الغربي، وهو أمر إيجابي جدّاً، ولكنهم وقعوا في خطإ أساسي، ذلك أن القواعد التي أخذوها من فرنسا خاصة كانت مستخلصة من تحليل نصوص روائية قابلة لأن تُعطى هذه النتائج. وهم حين طبقوا هذه النتائج على النص الروائي العربي وجدوا في ذلك عنتاً كبيراً في ملاءمتها، لأن التربة التي نبتت فيها تلك القواعد مخالفة لتربة الرواية العربية. ورغم ذلك كله فقد تجاوزا في النتائج التي حصلوا عليها ما كان من المفروض أن يصل إليه نقاد الشعر انطلاقاً من نفس المناهج.

وأعتقد أن كل شيء يمكن أن يمر إليه الانسان عبر الشعر. فأنت لا تستطيع أن تكتب مسرحية ممتازة إذا لم تكن شاعراً. صمويل بكيت كان يكتب في البداية شعراً جيداً، وكان صديقا لجويس الذي كان كلما كتب رواية كتب شعراً...

د. حميد لحمداني :

يذكرني موقفكم هذا بالموقف الذي آتخذه جان كوهن ــ وقد قرأتُ ترجمته الجيدة ــ فهالني هذا المنطلق المتعالى ــ وأستسمحكم إذا أنا قلتُ هذا ــ كان كوهن ينظر دائماً إلى

أن التجربة الابداعية الأدبية هي في أصلها ــ وكيفما كان النوع المعبَّر به ــ تجربةٌ شعرية، وأنا لا أعتقد أن هذه الفكرة صحيحة، لأن الخطأ الكبير الذي آرتكب من طرف النقاد في تحليل الأعمال الابداعية الروائية، هو أنهم انطلقوا في هذا التحليل من مقاييس الشعر، وحينما بحثوا عن العمق الشعري بالمعنى الحرفي للكلمة لم يجدوا شيئا في الرواية، وهذا ما جعل كثيراً من النقاد في بداية ظهور هذا الفن يقفون ضد الرواية. غير أنه تبين فيما بعد **أن خصوصية الابداع في الرواية مختلفة جذرياً عن خصوصية الابداع في الشعر**. وعلى كل حال فأنا لا أريد أن أحوِّل دفة النقاش إلى الرواية بل أريد فقط أن أسجل هذه الملاحظة لمناسبتها هنا.

الدكتور محمد السرغيني :

صحيح ما قلته من أن النقاد الأوائل الذين درسوا الرواية انطلقوا من معطيات بلاغية كانت تُطبق على الشعر، ففي ذلك الوقت لم يكن هناك وعي بالمناهج الخاصة بالفنون الأخرى. ومع ذلك فكل رواية كيف ما كان نوعها لابد أن تجد فيها شعراً. قرأتُ رواية طويلة لجورج أمادو بعنوان «تيريزا باتيستا» يحكي فيها حياة مومس تحولت إلى قديسة. وهي خاضعة في تفاصيلها لنظام الكتابة الروائية ولكنك لا تكاد تجد حواراً خاليا من الشعر. وعلى العموم فعندما تتم المواءمة بين شيئين لا يقبلان المواءمة نحصل على الشعر. والرواية تمتلك هذه الامكانية...

د. حميد لحمداني :

فعلا... هناك بعض الروايات ــ وخاصة الروايات المونولوجية ــ لها قدرة على المواءمة، فهي تلجأ بالفعل إلى استخدام الطاقة الشعرية. وقد قيل منذ زمن بأن الرواية فن هجين، يمكنها أن تستفيد من الشعر ولكنها قد تبني معمارها دون الخاصة الشعرية الجزئية ومع ذلك نحصل على ما يشابه القيمة الشعرية من هذا المعمار في روايات نثرية عادية.

الدكتور محمد السرغيني :

هذا يجعلنا نعتقد أن المواصفات الشعرية ضيقة. فالمعمار الروائي نفسه ــ في رأيي ــ شعر. جورج أمادو مثلاً يداخل الحوادث كما لو كان الأمر متعلقا بمتتاليات سينمائية، وهذا يبدو لي شعراً...

د. حميد لحمداني :

نحن نختلف فقط في المنطلق. لماذا لا نسمي ما تَرَوْنَهُ بأنه خاصية شعرية في العمل الروائي، ابداعاً روائياً فحسب. ينبغي أن ننطلق من الرواية إلى الشعر وليس العكس.

الدكتور محمد السرغيني :

الذي يهمني هو حضور الشعر سواء بالتبعية أم بالأصالة. أهم الروائيين العالميين كانوا شعراء.

د. حميد لحمداني :

بالزاك مثلاً لم يكن شاعراً... وغوركي...

الدكتور محمد السرغيني :

بالزاك نعم، أما غوركي فقد أُثر عنه بعض الشعر... ولبلزاك شعرية في رواياته تتجلى في طول النفس. الشعر ليس هو الايقاع أو اللغة بل هو ذلك المعمار نفسه.

د. محمد العمري :

هناك فكرة شائعة الآن، وهي أن الرواية هي فن العصر. والواقع أن الذي يُعاني الآن هو نقد الشعر وليس إبداعه فلو قارنا ما يوجد الآن في السوق المغربية من دواوين شعرية بما يوجد فيها من روايات لوجدنا أن كفة الشعر راجحة. وقد تأخر نقد الشعر للسبب الذي ذكره الأستاذ. وأضيف إلى ذلك أن الشعر يحتاج إلى أدوات معقدة لأنه يمتلك تراثا. في حين لأن الرواية ليس لها مثل هذا التراث. من يريد أن يمارس نقد الشعر ينبغي أن يعرف النحو والعروض والبلاغة وكل الرصيد التراثي. وبعد هذا يفتح سجل الشعرية الحديثة. بالنسبة للرواية يُفتح هذا السجل مباشرة. واعتقدُ أنه حينما كف النقد عن أن يكون اديولوجيا تبشيرياً ألزمَ نفسه بأن يقوم بمهمة صعبة، وهو الآن يجربُ، وربما ستعود حركة النقد إلى نفس النشاط. أمَّا الشعر فلم يفقد مكانه.

د. حميد لحمداني :

يبدو لي أن الأمر أخذ مساراً سجالياً. فالقول بأن الشعر يتطلب أشياء معقدة أكثر مما يَتطلبه تحليل الرواية هو قول يحمل كثيراً من الخطورة. فالرواية إلى حد الآن في العالم العربي لم تلق تحليلاً علمياً أو قريباً من العلمية، لماذا ؟ **لأن الرواية لم تفهم بعد**. الغرب استطاع أن يتغلب قليلاً على مشكلة تحليل الرواية لأنه أنجز بحثا مضنيا في أدوات الكتابة الروائية، وهو بحث لا يزال إلى الآن لم يكتمل. وصعوبة الرواية ـــ وأنا هنا لا أقارنها بصعوبة الشعر لأن لكل فن صعوباته الخاصة، ولا يمكن أن يكون تحليل الشعر اعقد من تحليل الرواية بسبب أنه يتطلب ملكات ومعارف أعمق ـــ أقول صعوبة الرواية آتية من بعض خصوصياتها وأول هذه الصعوبات هو اتساعها، وكونُها ذاتَ طابع تمثيلي. فكثير من النقاد يضيعون في محتويات الرواية ولا ينتقلون اطلاقاً إلى دلالتها التمثيلية، وإذا كان تحليل الشعر يتطلب كل ما ذكر من

العلوم فإن تحليل الرواية يتطلب معرفة منطقية تجسدت في نتائج البحث الشكلاني والسميائي، والبنيوي، يتطلب معرفة سيكولوجية وسوسيولوجية، واستيعاب هذه المجالات ليس يسيراً، ومع ذلك لا يمكن أن أقول بأنها أصعب من امتلاك أدوات تحليل الشعر، كل ما في الأمر أن لكل مجال صعوباته الخاصة.

الدكتور محمد السرغيني :

الذي يَجعلنا نقول مثل هذا الكلام وهو أن الأدوات التي يتطلبها تحليل الشعر أعقد من الأدوات التي يتطلبها النص الروائي، هو أننا في الشعر بإزاء عالم هلامي، لا نستطيع أن نلم بأطرافه بينما في الرواية أمام عالم محدد زماناً، ومكاناً وحدثاً وشخوصاً.

د. حميد لحمداني :

ليست دائماً هي هذه الصورة الوحيدة للرواية.

الدكتور محمد السرغيني :

نعم ليس دائماً هذا... ومع ذلك، وحَتَّى في أقصى الحالات، فإذا قرأت رواية مثلاً كالتي أقرأها الآن، تجد فيها ما لا يحصى من الشخوص ومن الحركات، ومع ذلك يمكن أن يجلس الإنسان، ويُنظم ويجعل كل شيء في الخانة التي يجب أن يُجعَلَ فيها، أما الشعر بصوره السريالية واللاّمنطقية، باستلهامه اللاّوعي يجعل الانسان أمام لغز. وبعبارة أوضح فالرواية مركبة تركيباً عقلانياً حتى في أشد أحوالها تعقيداً، أما الشعر فهو وليد اللاّوعي حتى في أشد أحواله بساطة.

د. حميد لحمداني :

في إطار هذه النقطة التي عالجتم أريد أن أقول بأن هناك اتجاهات في كتابة النص الروائي : الاتجاه الواقعي، الرومانسي ضد الرواية... الخ. وهناك قصص قد يستغرق التأمل فيها أشهراً، لاكتشاف العلاقات المتشابكة فيها، خاصة إذا كانت مليئة بالرموز، والاحلام، والأساطير.

د. محمد السرغيني ود. محمد العمري معاً :

أي، إذا كانت شعرية.

د. حميد لحمداني :

ليس الشعر هو الأصل... إنها إبداع... إنها فقط إبداع...

د. محمد العمري :

أعمال بوزفور مثلاً وفق رأي بعض الزملاء، هي أعمال شعرية.

د. حميد لحمداني :

نحترم رأيهم ولكن يبدو لي أن أعمال بوزفور هي ابداع قصصي.

د. محمد السرغيني :

على كل حال أنا أرى مع ذلك أن هذه القضية عويصة جدّاً والوصول فيها إلى رأي نهائي من الصعوبة بمكان.

د. حميد لحمداني :

نريد أن نخرج الآن في إطار مناقشة هذه القضية إلى مجال آخر. فهناك إشارات في كثير من الدراسات النقدية للشعر المغربي، إلى أنه متأثر بالمؤثرات الشرقية ويُذكر في هذا المقام تأثير الشاعر العراقي بدر شاكر السياب بالخصوص. وفي إطار المؤثرات الأخرى يذكر تأثير لوركا، وناظم حكمت، لذلك أريد أن تحدثونا عن المؤثرات التي خضع لها الابداع الشعري عندكم، خاصة بالنظر إلى ما يقال في النقد بصدد تجربتكم من أن لكم توجها «وحشيا» بسبب البحث عن المفردات اللغوية الغريبة أحياناً، وأن هذا كله له أصول غربية عند ازراباوند مثلاً، ما هو رأيكم في هذا الحكم.

د. محمد السرغيني :

للاجابة عن هذا السؤال يجب أن يتَحَدَّثَ المرء عن المراحل التي مر منها :

ــ المرحلة الوجدانية الأولى كانت فيها العبارات مألوفة جداً ومتداولة وكان التعبير فيها شفافاً ومشبعاً بالروحانيات.

ــ المرحلة الواقعية : كانت اللغة فيها تكاد تكون هي لغة النثر اليومية، وكانت بالفعل لغة مستقاة من الشعراء الواقعيين العالميين كالبياتي، وناظم حكمت وبابلو نيرودا.

ــ المرحلة التالية لهذه، وهي المرحلة التي تشكل محاولة اكتناه النفس في علاقتها بالآخر، وكذلك محاولة اكتشاف علاقة النفس بالكون المحيط والتفاعل الموجود بين الآني والسرمدي، وهذه التجربة لا تلائمها إلاّ اللغة الرصينة التي لها جذور في التراث غير أن هذه الأدوات التراثية تُنزع عنها حمولتها الستاتيكية لتُعطى لها حمولة متحركة.

د. حميد لحمداني :

ما هو رأيكم بالنسبة للتأثير الذي يمكن أن تكون أشعار إزرا باوند قَدْ مَارَسَتْهُ على أعمالكم الشعرية ؟

د. محمد السرغيني :

اطلاقاً فقد قرأته باللغة الفرنسية، ولا أحس بتفاعل بيني وبينه، فهو يكتب الشعر ويحشر فيه معارفه النيِّئة التي يلتقطها من هنا وهناك، دون أن تعثر في ذلك كله على ضالتك. صحيح أن إليوت كان يرى أن شعره مثمر، ولكن لا أعتقد أننا نجد ذلك في شعره بشكل مسترسل. وبالنسبة إليّ، أنا على عكس ما وقع فيه الشعراء الشرقيون انطلاقا من البياتي وعبد الصبور والمجموعة حينما وقعوا في شرك إليوت، ربما لأنني قرأت إليوت متأخراً عنهم وفي وقت كانت فيه مداركي تتضح وتتقوى وهو ما جعلني أقفُ من كثير من طرقه الفنية موقفا غير منبهر. أما الشعراء الذين أدمنتُ قراءتهم بكثرة وأحببتهم فهم : رونيه شار تريستان تزارا، أندريه بروتون، بول كلوديل، بيير امانويل. وقد وجدت في اشعار هؤلاء نوعاً من التجاوب الذاتي. وفي إطار الشعر الاسباني أحب شاعراً ليست له شهرة كبيرة يدعى بْلَازْ دِي أُوتِيرُو. أما لوركا فقد كان واقعاً في دوامة البحث الكبير الذي اهتم به الناس. وقد قرأته في وقت مبكر عندما كنت طالباً في العراق ووقعت في إساره آنذاك ولكن لمدة قصيرة.

د. حميد لحمداني :

فيما يخص الاخلاص للتجربة الشعرية وإعطائها وقتا أكثر رحابة لصياغتها وتنقيحها، هل هو مسألة راجعة إلى التأثر بالمدرسة الشعرية العربية القديمة لنحت الشعر وتنقيحه ؟

د. محمد السرغيني :

هذه مدرسة كل الشعراء في الحقيقة، فلا أعتقد أن الشعراء يكتبون قصائدهم عفو الخاطر. والقاعدة النفسية تقول إن القصيدة تولد مشوشة لأن اللاّوعي هو الذي يلعب الدور الأساسي في ميلادها، ويُقَدِّمُ اللاوعي الأشياء في غير نظام. والاخلاص للتجربة الشعرية يقتضي قراءة ثانية وهي قراءة الوعي، فباعتباره مُعقْلِنا ومنطقياً فهو يقوم بعملية التشذيب فينظم ويرتب. فتلك القاعدة التي يسمونها في النقد القديم «المعاودة» و«التحكيك»، و«التنقيح»، هي قاعدة إنسانية. وقد عرفنا كثيراً من الشعراء كانوا يكتبون القصيدة مراتٍ عديدة، ويصل ببعضهم هوسُه الشعري حتى إنه يعرض نسخاً من قصيدته على زملائه من أجل أن يبادلوه وجهات النظر. فإليوت لما كتب أرض الخراب أطلع «إزرا باوند» على مخطُوطتها الأولى فأشار عليه بأن يحذف بعض الأفكار وبأن يضيف غيرها هنا أو هناك ...الخ وقد سار كل من فكتور هوكو، ولامارتين على هذا المنوال، وكذا أغلب الشعراء المعاصرين.

إن الموهبة تعطيك الدفقة الأولى، والموهبة مرتبطة ارتباطاً عضويا باللاّوعي، واللاّوعي لا يمكن أن يصنع شعراً جيداً فهو يقدم المادة الخام، والقراءة الثانية الواعية هي التي تعطي هذه القوة وربما القراءة الثالثة أو الرابعة...

د. حميد لحمداني :

ومع ذلك فالحديث عن الكتابة العفوية في الشعر لم ينقطع لا في القديم ولا في الحديث، وكذلك بالنسبة للشعر المغربي. مثلاً شعر محمد الميموني يقال بأنه شعر عفوي غير منقح.

د. محمد السرغيني :

ربما يرجع سبب ذلك إلى أنَّ حاسته التنقيحية لم تؤد به الاّ إلى ما توصل إليه. وفضْلاً عن ذلك يتفاوت الشعراء في قضية الوعي والحس بامتلاك الأدوات وامتلاك الثقافة، والقوة الذهنية الكافية التي تميز بين ما ينبغي أن يكون وما لا ينبغي أن يكون.

د. حميد لحمداني :

أعتقد مع ذلك أن تنقيح الشعر وآشتغال الشاعر وحُضُورَهُ يظهر من خلال اللغة في المحسنات اللفظية والمعنوية، في الاكثار من هذه المظاهر في الشعر على خلاف كثير من الشعراء مما يدل على أن البعض يعطي وقتا أكثر لصناعة شعره مِن البعض الآخر.

د. محمد السرغيني :

القاعدة هي أن الشعر إذا أعطيته كُلّك أعطاك بَعْضَهُ، ولذلك فالشاعر ينبغي أن يكون دائماً في حالة طوارئ، ولأنَّهُ مسكونٌ بهاجس عليه أن يقصد الشوارد حتى في غير وقت جلوسه لكتابة الشعر. أما الذي يكتب بعفوية (اذا صح هذا) فهو يضيع الشعر ويضيع نفسه. يضيع الشعر من حيث إنه ينزع عنه منطقيته اللّغوية، ويضيع نفسه من حيث إنه لا يتقدم الاّ بخطي بطيئة جداً، فالكتابة العفوية لا تتيح الفرصة لاعادة النظر فيما هو مكتوب. يقال بأن فكتور هوجو كان يكتب يومياً وأنا لا أصدق ذلك لأن شعره محكّكٌ مُنقح كأنه مرمن خلال مصفاة، إنه شعر مسبوك. وخلاصة القول أن الكتابة العفوية تعطل تطور الابداع وتبطئ حركية المبدع.

د. محمد العمري :

أريد أن أختم بهذا السؤال : يتم الحديث الآن عن نهضة فكرية علمية في المغرب، وكثير من الزملاء في البلاد العربية الذين نلتقي بهم يحكمون للمغرب بالصدارة في قيادة المشاريع العلمية في مجالات اللغة والسميائيات والبحث في العلوم الانسانية بصفة عامة. فهل يسير الابداع الشعري في المغرب في نفس الوتيرة مع المستوى العربي ؟

د. محمد السرغيني :

إذا آمَنَّا جدليا بأن الريادة في المجالات الفكرية للمغاربة — وهو رأي قابل للنقاش — فإن الكتابة الشعرية في المغرب لا يمكن أن ينظر إليها من هذه الزاوية بل ينظر إليها من زاوية أنها بدأت تجد طريقها نحو الفرادة (التفرُّد)، ففي السبعينات والثمانينات وجدنا كثيراً من الأصوات تتميز بالفرادة، فهم يكتبون بطريقة مخالفة للتجارب العربية، وهذا ما يؤكد أننا بدأنا نستقل عن التجربة الشعرية الشرقية.

... الجودة هي الفرادة. وهناك مسألة أخرى ؛ إن عدد الشعراء في المغرب لا يكاد يوازي ثلث عدد الشعراء في العراق مثلاً، أو في مصر. وكثرة الشعراء في الشرق جعلت الاحتفال بالشعر يفوق الاحتفال بالرواية مثلاً. والشعراء القليلون عندنا هم الذين يتحملون تبعة وضعية الشعر. وعندما يكثر الشعراء لابد أن يكثر المجيدون عندئذ ستكون حالة الشعر في المغرب جيدة.

د. محمد العمري

نشكركم على هذه الايضاحات التي غَطَّتْ حركة الشعر المغربي من البداية إلى الآن. ونتمنى أن يساهم هذا اللقاء في تطوير النقاش حول هذا الموضوع لبلورة نقد إيجابي حول الشعر المغربي. ولا يفوتني أن ألاحظ أنكم تحاشيتم أن يكون للنقد في كلامكم سلطة، وهو ما يبقي الحديث في حدود اللباقة، وقد تجلى ذلك في تفضيلكم عدم ذكر أسماء الشعراء. ونتمنى أن يتفهم شعراؤنا مزايا النقد بالنسبة لشعرهم فيقبلوا مستقبلاً أن يُتحدث عنهم مباشرة حتى تزول الحواجز.

المناهج

المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي
أصولـه واتجاهاتـه(*)

د. حميد لحمداني

ـ كلية الآداب ـ فاس

تمهيـــد :

أصبحت للنقد الموضوعاتي «La critique thématique» في الوقت الحاضر أهمية بالغة، وخاصة بعد الانحسار الجزئي الذي عرفته الممارسات البنيوية والشكلانية، لأن النقاد أخذوا من جديد يُوجِّهون عنايتهم لعالم المعنى بعد أن هيمن تحليل الشكل وشكل المحتوى. وفي العالم العربي لم يكن لهذا المنهج رواج في حقل النقد. غير أن النقاد مارسوا هذا المنهج دون أن تكون لديهم به معرفة نظرية معلنة. ومن المعروف أن الناقد المصري غالي شكري قد غامر كثيراً في عالم التيمات الابداعية في نطاق تحليل السرد والرواية بشكل خاص. ولم يكن له بموازاة ذلك تصور منهجي واضح. وظهر في السنوات الأخيرة فقط اهتمام بسيط بهذا المنهج وأصوله الغربية. ومع ذلك بقيت هذه المحاولات لا تفي بالغرض المطلوب. نجد ذلك مثلاً في كتاب : فؤاد أبو منصور : «النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا [دار الجيل بيروت ط : 1. 1985]. على أننا نجد في مجال التطبيق دراسة خاصة هي رسالة جامعية قدمها د. عبد الكريم حسن لنيل دكتوراه الدولة في إحدى الجامعات الفرنسية وترجمها بنفسه إلى اللغة العربية تحت عنوان «الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب» [بيروت ط : 1 1983]، وما آثار انتباهنا بخصوص هذه الدراسة الموضوعاتية حول الشعر العربي هو عدم كفايتها من الناحية المنهجية فهي تكتفي بنقل بعض التعريفات والآراء حول النقد الموضوعاتي دون أن تقدم للقارئ العربي عمق الإشكال فيما يخص النقد الموضوعاتي وخصوصياته المنهجية والأصول الفلسفية التي تقوم وراءه. [انظر مقدمة الرسالة على الأخص]. أما الجانب التطبيقي فقد ضاع

(*) يشكل هذا البحث جزءاً نظرياً من أطروحة دكتوراه الدولة التي حَضَّرناها مع أستاذنا المحترم الدكتور محمد الكتاني. ونوقشت بكلية الآداب بالرباط يوم 89/9/22 برئاسة : د. أحمد الطريسي، وعضوية د. السرغيني، ود. سعيد علوش.

في إحصاء المفردات التي يتألف منها شعر السياب محاولا البحث عن جذور ناظمة لها مقتفياً في ذلك أثر بعض رواد المنهج الموضوعاتي مثل جان بيار ريشار، وان كان هؤلاء لم يضيعوا في الاحصاء. وعلى العموم فقد كان الانتقاد الأساسي الذي وجّهه «غريماس» باعتباره أحد مناقشي هذه الأطروحة مُرَكّزاً على هذا الجانب الاحصائي الذي رأى أنه يوهم بالعلمية ولكنه لا يقدم أي إضافة ملموسة [انظر مقدمة الرسالة ص : 15].

والدراسة التي ننشرها الآن تحاول أن تُعرف بهذا المنهج استناداً إلى رواده في فرنسا بشكل خاص : ما هي علاقته بالمناهج النقدية الأخرى ؟ وما هي توجهاته المختلفة ؟، دون اغفال التطور الحاصل فيه ؟ من الموضوعاتية باعتبارها تصنيفاً مقولاتياً لا يخضع لأي نظام منطقي، إلى الموضوعاتية البنائية التي حاولت إدماج التحليل التيماتي في سياق البحث العلمي ضمن إطار البنيوية الحديثة، مع تطوير البنيوية نفسها في اتجاه عالم المعنى. ولقد كان من الضروري ــ والقارئ العربي ينتظر ذلك بدون شك ــ أن يتوجه الاهتمام إلى الأصول الفلسفية التي تقف خلف هذا المنهج. فكانت هناك إجابة واضحة عن علاقة هذا النقد بالفلسفة الظاهراتية والفلسفة الوجودية، والتحليل النفسي. ولم تكن غايتنا في هذا البحث أن نبشر بالمنهج الموضوعاتي في وقت متأخر عن ظهوره في أوربا ولكن همنا الأساسي فقط أن نقدم للقارئ العربي معرفة مركزة به، وسوف لن يكون متعذراً على المتلقي أن يلاحظ أن كثيراً من المخاطر، والمزالق تحيط بكل ممارسة نقدية تسير في هذا الاتجاه. وإن كان ما قدمناه عن التصور الذي وضعه تودوروف كافياً لانقاذ النقد الموضوعاتي أحياناً من بعض متاهاته الخاصة.

ــ الموضوعاتية وحرية الناقد :

تَعْتَرِضُنَا في هذا المدخل مشكلةٌ أساسية قائمة في تحديد ما يُقْصَدُ بالمنهج «الموضوعاتي» (thématique)، لأن هناك اختلافا كبيرا بين نقاد الأدب ومنظريه في هذا المجال، فَهُمْ لا يتفقون على تسمية واحدة، خِلافاً لِمَا هو حاصل بالنسبة للمناهج الأخرى. كما أنهم لا يتفقون أيضا على ممثلي هذا الاتجاه، وبعضُهم يضم هذا المنهج إلى كل المناهج التي تعتمد التأويل أو التفسير وهذا الأمر يجعل اختيار التسمية أعلاه موضع نقاش. لذا أردنا أن نبدأ بتوضيح هذا المشكل قبل أن ننتقل إلى انجازات هذا النوع من النقد في مجال دراسة الرواية، وخصوصا عند نقاد الغرب.

يقول «رولاند بارت»، وهو يتحدث عن وضعية النقد الفرنسي في منتصف هذا القرن (1963) :

«عندنا في فرنسا(*) حاليا نمطان من النقد متوازيان : نقد سنسميه **جامعيا** من أجل

(*) المعروف أن النقد الموضوعاتي نشأ في فرنسا أساساً، ونجد له بعض الملامح في أمريكا. ومن ممثليه

التبسيط وهو **يُطَبِّقُ** أساسا منهجا وضعيا موروثا عن لانسون، ونقد **تأويلي يختلف** ممثلوه آختلافا شديدا عن بعضهم البعض، مادام الأمر يتعلق بنقاد من مثل : جان بول سارتر، وكاستون باشلار، ولوسيان غولدمان، وجورج بولي، وجان ستاروبنسكي وجان بول ويبر، وورونيه جرار، وجان بيير ريشار. وهم يشتركون في أن مقاربتهم للنتاج الأدبي يمكن أن تتصل، قليلا أو كثيرا، ولكن بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الاديولوجيات الكبرى المعاصرة : الوجودية، الماركسية، التحليل النفسي، الظاهراتية، وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه : **اديولوجي**»[1].

ان «بارت» هنا **يُقَرِّبُ** كثيرا بين المناهج التي بدت لجميع النقاد متباينة بحكم اهتمام كل منها بزاوية معينة من العمل الأدبي.

وما يهمنا من كلامه هو جعله جملة من النقاد الذين أُعْتُبِروا وَحْدَهُم نقادا موضوعاتيين ــ من أمثال : جورج بولي، وجان ستارويسكي، وجان بول سارتر، وورونيه جيرار، وجان بيير ريشار ــ إلى جانب نقاد علم النفس، وعلم الاجتماع. لأنهم ــ وفق رأيه ــ يستندون إلى الاديولوجيا، بغض النظر عن نوعيتها. وهكذا نستفيد من رأي بارت هذا **بأن النقاد الموضوعاتيين هم أيضا يحتكمون إلى الرؤية الاديولوجية**. غير أن هذا التصنيف الواسع النطاق من شأنه أن يزيد الإشْكَالَ المتعلّق بمسألة التمييز بين المناهج تعقيدا، لأننا على عكس ما يذهب إليه «بارت» نريد أن نقيم الفروق لا أن نَنْظُر إلى العام المشترك فحسب. ولعل التداخل الحاصل على الخصوص بين المنهج الموضوعاتي، والمناهج الأخرى هو ما جعل «بارت» يغفل الفروق التي نبه هو نفسه إلى وجودها لِيَهْتَمَّ فقط بما هو مشترك.

والواقع أن الناقد الموضوعاتي، بحكم توظيفه لكثير من خلاصات المناهج الأخرى يُحَاوِلُ دائما أن يَنْفَلِتَ من التحديد. ويمكن القول بأن **مبدأ الحرية** الذي يَتَمتَّع به مُمَارِسُ النقد الموضوعاتي هو الشيء الوحيد الثابت في هذا المنهج. ومع ذلك فسنحاول أن نُلَخِّصَ بَعْضَ الخصائص التي سجلها رواد هذا المنهج أو المهتمون بنظرية النقد، مركزين على النقد الموضوعاتي المهتم بالرواية بشكل خاص.

ان مبدأ حرية الناقد في ممارسة التحليل الموضوعاتي للأعمال الأدبية هو الذي جعل مُهْتَمّاً بتاريخ النقد الفرنسي، وهو «روجي فايول R. Fayolle»، يلاحظ أن هذا المنهج يرتبط

= جوزيف هيليس ميلر، وبول بروتكورب، وفريد ماك أيوين. أنظر الاشارة إلى هذه الأسماء في إطار الكلام عن النقد الظاهري. ماجليولا «روبرت» في مقاله «التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه» ترجمة عبد الفتاح الديدي. مجلة فصول. عدد : 3. 1981 ص : 191. الهامش رقم : 2.

(1) R. Barthes. essais critiques. Seuil 1964. P : 246

بممارسات علم النفس، والتحليل النفسي إلى جانب الفلسفة الوجودية، فهو يرى أن «باشلار» من رواد هذا المنهج(*)، ويعتقد أن علم الأفكار يُزَوِّدُ الناقد الموضوعاتي بمادة خصبة في التحليل(2). كما أنّ الموضوعات (les thèmes) تَكُونُ مقصودة في كل تحليل يسير في هَذَا الاتجاه، بحيث يكون شُغْلُ الناقِدِ هو تتبُّع أفكار محددة خلال نتاج مبدع ما. وفي هذا الصدد يقول «فايول» :

«إن جورج بولي، وجان بيير ريشار، وستاروبنسكي، وهم يقرأون أعمال الروائيين والشعراء يكشفون عن الموقع المهيمن الذي تَحْتَلُّه بعض «التيمات»(*)، كما يكشفون عن القيمة الدلالية لبعض البنيات»(3).

ان اعتبار الرواية مُسْتَوْدَعاً لشتى الأفكار التي تُكَوِّنُ صورة تجربة المبدع، هو أمْرٌ يُحيلُها إلى عالم من القضايا التي تسمح للناقد بالتَّجَوُّل في كل دروب المعرفة، مستفيدا من جميع الامكانيات المتاحة، سواء كانت امكانيات معرفية أم منهجية، لذلك قد يتحول النَّقْدُ أَحْياناً إلى مجال لاستعراض المعرفة الذّاتية للناقد(4).

ــ بعض الأسس الفلسفية :

ويبدو من الضروري أن نَتَعَرَّفَ ــ قبل التعرض لبعض أشكال تطبيق هذا المنهج في نقد الرواية ــ على بعض الأسس الفلسفية التي يستند إليها هذا النقد، فقد كتب «رُبِيرْت ماجليولا» مقالا شديد الأهمية في هذا المجال متحدثا عن النقد الموضوعاتي تحت اسم

(*) بعضهم يعتقد أن باشلار أثر فقط في النقاد الموضوعاتيين. أنظر د. فؤاد أبو منصور النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا. دار الجدل. بيروت ط : 1 1985. ص : 95.

(2) Roger Fayolle ; la critique littéraire. A. Colin. 1964. p : 175 - 176.

(*) إننا نَشْعُر بأن ترجمة كلمة thème بموضوع، وكلمة thématique بموضوعاتي لا تفي بكل الدلالة المطلوبة، ومع ذلك آثرنا في العنوان الاحتفاظ بصيغة المنهج الموضوعاتي لشيوعها. على أننا في التحليل، وضمن هذا الجانب النظري سنستعمل صيغة مُعَرَّبةً فقط للكلمة، وهي «تيمة». علما بأن هناك من يستعمل في الترجمة كلمة غرض مقابل thème. وكذلك كلمة جِذْر، وهو ما سنراه لاحقا، بل هناك من يسمي النقد الموضوعاتي نقدا «مداريا» انظر ترجمة كتاب نقد النقد لـ : تودوروف. منشورات الانماء القومي. بيروت. ط : 1. 1986. ص : 129. وانظر أصل الكتاب بالفرنسية :
T. Todorov. Critique de la critique (un roman d'apprentissage. Seuil Paris. 1984. p : 161.

(3) Ibid... p : 175.

(4) Ibid... p : 176.

وانظر أيضا الاشارة إلى الطابع الموسوعي للنقد الموضوعاتي في كتاب : ريمون طحان : «مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر» دار الكتاب اللبناني. ط : 2. 1984. ص : 313.

«التناول الظاهري للأدب»[5]. وتَعَدُّدِيةُ الأسماء التي تطلق على هذا المنهج هي مَظْهَرٌ من مظاهر إشكالية تحديد هذا النمط النقدي نفسه، وسنتعرض لتسميات أخرى لاحقا. أما أهمية المقال المشار إليه فتكمن في محاولة تحديد الأصول الفلسفية التي يَعْتَمِدُ عليها أصحاب هذا الاتجاه النقدي، وَهُمْ كما يعددهم «ماجليولا» جان بيير رشار، وجان روسيه، وجان ستاروبنسكي، واميل استيجر، وجورج بوليه، وجاستون باشلار، ثم رولاند بارت في مرحلته المبكرة. على أنه أضاف أسماء أخرى كجان بول سارتر ورومان انجاردين[6].

ويعْتَبِرُ ماجليولا فلسفة ادموند هوسول (1859 — 1938) الظاهرية خلفية نظرية تُسْنِدُ أغلب المحاولات النقدية التي تسير في ما سماه «التناول الظاهري للأدب» يضاف إليها مجهود الفلاسفة الظاهريين الوجوديين من أمثال هيدجر، وجان بول سارتر[7].

إن ظاهرية هوسرل جاءت في نظر «ماجليولا» كرد فعل على النزعة المثالية، والتجريبية معا. لأن المثالي يستبعد العَالَم الخارجي كمصدر للمعرفة، والتجريبي يؤكد على الدور السلبي للوعي. أما «هوسرل» فيرى أن كُلاًّ من الوعي، والعَالَم الخارجي يمثل حقيقة ماثلة، وأن الوعي عندما يفكر في العالم يتجه إليه بصورة قصدية تَكُونُ فيها الذاتُ قاصِدَةً، والشيءُ الخارجي مقصودا. لذلك يمكن التعرف على الحقيقة من خلال التعرف على الماهيات الماثلة في الوعي[8].

ولذلك فالنقد الموضوعاتي الذي يُخْلِصُ لرأي «هوسرل» يبقى مرتبطا بالعمل النقدي محاولا إدراك التجربة الماثلة فيه. أما النقد الموضوعاتي الذي يستفيد مِنَ البعد الميتافيزيقي الذي أضافه «هايد يكر» وسارتر عند تأكيدهما على أهمية، وراديكالية الوعي، فيستطيع أن يتحرر من النص أي من التجربة الابداعية وحدها ليجول في عالم خارج النص. والناقد هنا يستعين بقوة حدسه أو باديولوجيته الخاصة[9].

والفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري/الموضوعاتي، سواء كان محايثا أو ميتافيزقيا، هي اعتبار الابداع عملا يمثل وعي المبدع، وهذا لا يعني نفي

(5) روبرت ماجليولا : «التناول الظاهري للأدب» نظريته مناهجه. ترجمة عبد الفتاح الديدي مجلة فصول : العدد : 3. 1981 ص : 181 وما بعدها.

(6) المرجع السابق ص : 182 — 184 — 190.

(7) المرجع السابق ص : 183.

(8) المرجع السابق ص : 183.

(9) المرجع السابق ص : 183.

الظاهرية للعمليات اللاواعية[*] التي تجرى أثناء تنظيم المدركات في الوعي وهذه مفارقة ينبغي التَّنبِيهُ إليها. لأنها هي التي تفسر كيف أن النقاد الظاهريين/الموضوعاتيين لجأوا أحيانا إلى التحليل النفسي، أو إلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات المبدعة وهذا ما فعله «باشلار». وقد آستشهد «ماجليولا» في هذا الصدد بقولة : ميرلو ــ بونتي : «الكلام إسقاط عيني للشخص بأكمله»[10]. وإذا نحن تأملنا تَطْبيقات المنهج الموضوعاتي/الظاهري نجد طغيان الاهتمام بالأفكار بآعتبارها مظاهر للوعي عند الكُتَّاب المدروسين، وقد يستفيد النقاد من علم النفس الظاهري، كما فعل «جان بيير رشار» بشكل خاص[11]. إلا أن «ماجليولا» لا ينفي كل استفادة لهذا المنهج من التحليل النفسي ــ مع أنه (أي المنهج) يناقض مبدأ الوعي ــ تلك الاستفادة التي يلجأ إليها الناقد الموضوعاتي عندما يُصادفُ عالما شائكا من الرموز[12]، وقد يستفيد النقد الموضوعاتي أيضا من الحدس «البركسوني»، ومن الصور البدائية عند كاستون باشلار[*]، كل ذلك عند مصادفة الرموز في الأعمال المدروسة. وهذا يؤكد أن النقد الموضوعاتي لا يحصر نَفْسَهُ في إطار نظرية هوسرل الصارمة رغم أنه ينطلق مبدئيا من معطياتها، انه يفتح جميع الآفاق الممكنة من أجل تفسير الابداع. وتتجلى لنا حيطة النقاد في التعامل مع المَنْهَج الموضوعاتي من خلال ما كتبه «جان لوى كابانيس» وهو بصدد الكلام عن موقع النقد الموضوعاتي بين النقد النفساني، ونقد باشلار إذ يقول : «عندما يستخدم هذا النقد الموضوعاتي مفاهيم فرويدية كما فعل جان ستاروبنسكي في مؤلفه الرئيسي عن جان جاك روسو فإِنَّهُ لا يَحْصِرُ نفسه في دراسة نفسانية للعمل ؛ فستاروبنسكي قبل كل شيء يهدف إلى استخراج فلسفة روسو الضمنية انطلاقا من الاختيارات الوجودية للمبدع نفسه. ولا يَتَدَخَّلُ التحليل النفسي إذن إلا بصورة ضيقة لتفسير صور الرغبة، فهو نقطة انطلاق يتم تصحيحها على الدوام أثناء التقويم الفلسفي لنتاج روسو. واجمالا فان التفسير النفساني أو

(*) انظر الاشارة إلى الجانب اللاّواعي في عملية التنظيم عند هوسرل في كتاب : كولن ولسن : أصول الدافع الجنسي. ترجمة يوسف شرورو، وسمير كُتَّاب. ط : 2. 1972. ص : 79.
وانظر أيضا الاشارة إلى تقريب هوسرل نفسه بين الطبيعة الوثُوقية للكوجيتو الديكارتي، والطبيعة غير الوثوقية للوعي (أي ما يمكن اعتباره مظاهر اللاوعي) في كتاب :
Paul Ricoeur «le conflit des interprétations (essais d'Herméneutique) Seuil 1969. p : 238.

(10) المرجع السابق : ص : 186.

(11) المرجع السابق ص : 187.

(12) المرجع السابق ص : 186.

(*) من المعروف أن كاستون باشلار قد استفاد كثيرا من فرويد كما آستفاد على السواء من علم النفس الظاهري، انظر. تحليل بعض جوانب هذه الاستفادة عند د. فؤاد أبو منصور بكتابه : النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا». دار الجيل بيروت ط : 1. 1985. ص : 94.

على الأصح المعطيات النفسانية يتخللها في هذا النقد تساؤل شديد الاختلاف كيف استطاع روسو أن ينظم مصيره الأدبي ؟ وماذا يعني الأدب بالنسبة له ؟»[13]

ـــ انفتاح النقد الموضوعاتي على مختلف المناهج :

ان رواد هذا الاتجاه **لا يخفون مسألة انفتاح ممارساتهم النقدية على كل المناهج**. ومن خلال أقوال جان بيير رشار يمكننا أن نمتلك مزيدا من الوضوح عن هذا النقد، حتى ولو كان ذلك في إطار التردد بين حصر المنهج أو جعله منفتحا في نفس الوقت، وهو ما نلاحظه من خلال أقوال «جان بيير رشار» التالية :

ـــ «الجذريون(*) لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، ومن الضروري أن تنحصر (أي العلاقة) في التأثيرات التي تمارسُها الكتابة على نَفْسية القارئ، وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها»[14].

ـــ «نحن نتجنب التحليل النفسي الفرويدي، ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعي. وحتى النقد الجذري ليس «غيتو» مفضلا. إننا نستعين بكل هذه المحاولات العلمية لالتقاط النبض الأساسي للنص الذي نعتبره واقعا حيا»[15].

ويذهب جان بيير رِشار بعيدا إلى تأكيد استفادة النقد الموضوعاتي من البنيوية إلى جانب التحليل النفسي والشكلية. وفي نفس الوقت يؤكد على استخدام الناقد الموضوعاتي لطاقة الحدس[16]، وينفي أن يكون الناقد خاضعا لاديولوجية معينة، على خلاف ما رأينا عند رولاند بارت. يقول بيير رشار :

«يبدو النقد الجذري تجوالا في النص، وليس القاء نظرة أو صياغة موقف»[17]

---

(13) Jean Louis Cabanes : Critique littéraire et sciences humaines Privat, éditeur. 1974. p : 66-67.

(*) يستخدم د. فؤاد أبو منصور تَسْمِيتَيْ : الموضوعاتيين والجذريين للاشارة إلى أصحاب النقد التيماتيكي، وهو يستند في ذلك إلى رأي جان بيير رشار الذي يفضل الكلام عن الجذر، وليس الموضوع وستأتي معنا مناقشة هذا التمييز، انظر للاستئناس. د. فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا (مرجع مذكور). ص : 188 ـــ 189.

(14) المرجع السابق ص : 196.

(15) المرجع السابق ص : 197.

(16) المرجع السابق ص : 193.

(17) المرجع السابق... ص : 194.

ولا يقف استيعاب النقد الموضوعاتي لشتى التأثيرات الواردة من مناهج أخرى عند هذه الحدود، فقد يَسْتَوْعِبُ النَّقْدَ الأسْطُوري والديني. وقد فسر جان بيير رشار لجوء بعض النقاد الموضوعاتيين مثل جان ستاروبنسكي إلى نزعة صوفية مُغرقة في تحليله النقدي، بِضَرُورةٍ مُتَعَلِّقَةٍ بطبيعة الموضوع المدروس ؛ فإذا اتجه الناقد الموضوعاتي نحو وجهة صوفية في التحليل، فليس الا لأن العمل المدروس يفرض ذلك[18]. ولاشك أن د. فؤاد أبو منصور في دراسته لهذا الاتجاه الموضوعاتي اعتمد على مثل هذه الأقوال، فَأَفْرَدَ، في إطار الكلام عن نفس المنهج قسما خاصا عن النقد الأسطوري، والديني الذي مارسه «بيار برونيل P. Brunel» مستفيدا من بول كلوديل «P. Claudel»[19].

وعندما يتحدث جان ستاروبنسكي عن الممارسة النقدية كما يتصورها، لا يستبعد أبدا كل ما يحيط بالعمل الأدبي مما يمكن أن يقدم للناقد وسيلة لالقاء الضوء على العمل المدروس، وهذا الناقد يشدد على مبدأ الحرية في التعامل مع الموضوع فيقول :

«وإذا كان لنا في نهاية المطاف أن نحدد المثل الأعلى للنقد، قلنا إنَّهُ مركب من الدقة المنهجية (المرتبطة بالتقنيات ووسائلها المحققة) **ومن التحرر التأملي** (الذي يجعل المرء **طليقا** حيال كل قيد منهجي)»[20]. وهو يؤكد على الحرية ثلاث مرات في مقدمة كتابه : «النقد والأدب» إمَّا في شكل ضرورة ممارسة الناقد لحرية التفكير، أو في شكل اعتبار هذه الحرية حلقة ثالثة أساسية في أي عمل نقدي[21].

إن قابلية المنهج الموضوعاتي لتقبل كل جهود المناهج النقدية المعروفة، بقدر ما تُخَطِّىءُ التمييز الذي رأيناه منذ البداية عند رولاند بارت بين النقد الجامعي اللانسوني، والمناهج الاديولوجية ومن ضمنها النقد الموضوعاتي، تشير إلى إمكانية إدماج بعض المناهج التي تَحَدَّثَ عَنْهَا مُنَظِّرو النقد الانكلوسكسوني.

فقد تعرض «دفيد ديتشس» إلى ما سماه «النقد والقرائن الحضارية»، ونَلْمَسُ فيه بعض الخصائص المميزة التي رأيناها في إطار الكلام عن المنهج الموضوعاتي، بالاضافة إلى أن التسامح الذي يتبين من آراء رواد هذا المنهج يقضي بانضوائه، مع مناهج قريبة منه، تحت لواء الموضوعاتية. ففي بعض المقاييس التي وضعها الناقد الانجليزي «ماثيو آرنولد» ما يشير

(18) المرجع السابق... ص : 197.

(19) المرجع السابق... ص : 201.

(20) جان ستاروبنسكي : النقد والأدب. ترجمة د. بدر الدين القاسم. مراجعة انطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق 1976.

(21) المرجع السابق... ص : 23.

بوضوح إلى ــ إنْ لَمْ نقل يتطابق مع ــ أفكار ستاروبنسكي التي رأيناها قبل قليل، أو مع بعض الأفكار التي لم نقف عليها مباشرة، ويكفي أن نقابل بين ما قالَهُ الناقدان معا، حتى نتبين العلاقة القائمة بين التصورين :

يقول «ماثيو آرنولد» : «إن المرء إذا تحدث في النقد الأدبي فعليه أن يحسب حساب الموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقد في ظله»(22).

وإذْ يرى جان ستاروبنسكي ضرورة النظر إلى العمل الأدبي وكأنه عالم قائم بحد ذاته يقول بعد ذلك :

«... لكنني لا أستطيع أن أتناسى أن الأثر الأدبي جزء من عالم أوسع منه، وأنه يُملي وجوده عليَّ بإزاء أعمال أدبية أخرى، وحقائق ومؤسسات مغايرة لا تمت إلى الأدب بصلة»(23).

هكذا يبدو أن الناقد المُعْتَمِدَ على القرائن الحضارية ينظر إلى ما يحيط بالأدب كعالم زاخر يمكن أن يَمُدَّهُ بضوء كاشف بالنسبة للعملية النقدية. وما يُوحِّدُ بين الاتجاه الموضوعاتي، وهذا النقد هو النَّظَرُ إلى الموقف الحضاري أو العالم الواسع المحيط بالأدب باعتباره مادة مساعدة وليس رؤية إديولوجية، حتى إنه ليبدو لنا أن تصنيف بارت للنقد الموضوعاتي ضمن المناهج الأديولوجية أمر قابل للنقاش(*) على الأقل بالنسبة لبعض الممارسات التي تنتمي لهذا الاتجاه.

إن المسألة لا تقف عند هذا الحد فيما يتعلق بالأواصر الموجودة بَيْن نَمطَيْ النقد السابقين، فمَاثيو أرْنُلود أيضا حريصٌ على مبدأ الحرية في الممارسة النقدية، وهو ما عبَّر عنه «**بطلاقة الفكر**» أحيانا(24)، **وحرية الفكر** أحيانا أخرى، وهو يقول في معرض انتقاده لنقاد الأدب الاديولوجيين :

«... ما هي آفة النقد اليوم في هَذِه البلاد ؟ هي تلك الاعتبارات العملية التي تتشبث به وتَخْنِقُه، فهو يخدم مصالح أجنبية عليه. والصحفُ النقديةُ لدينا هي صحفُ ناسٍ وأحزاب ذوي أهداف عملية، وهم يضعون هذه الغايات العملية في المقام الأول وحرية الفكر في المقام الثاني، وكل ما يحتاجون هو ذلك القسط من حرية الفكر الذي يُغْني في تحقيق تلك الغايات العملية»(25).

(22) دفيد ديتشس. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. دار صادر. بيروت نيويورك 1967 ص : 584. (ترجمة محمد يوسف نجم).

(23) ستاروبنسكي «النقد والأدب» ص : 16.

(*) وهذا على كل حال مظهر من مظاهر الاختلاف البين حول طبيعة النقد الموضوعاتي.

(24) دفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص : 584.

(25) نفسُه.

أما عن علاقة النقد الموضوعاتي بالفلسفة فقد أَشَرْنَا إلى رأي روجيه فايول في هذا الموضوع، وقد تبين لنا بوضوح أن علاقة هذا المنهج بالفلسفة الوجودية على الأخص كانت متينة إلى حد أن بعض الدارسين اعتبروا جان بول سارتر واحدا من النقاد الموضوعاتيين رغم أنه أسس نمطه النقدي الوجودي. وهذا يعني أن الموضوعاتية تحتوي هذا النمط أيضا، أو على الأصح يمكن النظر إليها على أنها قادرة على احتوائه.

ويبدو لنا أن ما دعاه «ستانلي هايمن» «النقد المثالي»(*) هو أيضا شكلٌ قريب جدا من النقد الموضوعاتي لأن مبدأ حرية التجوال والتأليف بين المناهج هو أساس تصوره لهذا الاتجاه، إذ أنه تَصَوَّرَ أن هذا النقد سيأخذ من كل منهج جوانبه الايجابية ويترك سقطاته[26].

ــ الموضوعاتية والتصنيف القولاتي :

لعل «نقد الأفكار»[27] الذي تحدث عنه «وليك ووارين» هو شكل من أشكال النقد الفلسفي الذي يقترب كثيرا من الموضوعاتية. والمثال الذي قدماه من نقد الكاتب الألماني «رودولف انجر»، وهو نقد يعتمد على موضوعات تُشَكِّلُ منطلق التحليل يدعوها ذلك الناقد «مشكلات»، يَلْتَقِي بوضوح مع مفهوم «التيمة» في النقد الموضوعاتي، فكل مشكلة تشكل تيمة ينطلق منها الناقد لدراسة أعمال أدبية.

وَيصَنِّفُ «انجر» هذه المشكلات وفق الشكل التالي :

«مشكلة المصير، وبها يَعْنِي الصِّلَةَ بين الحرية والضرورة، الروح والطبيعة. المشكلة الدينية، بما فيها تفسير ظاهرة المسيح، والموقف والخطيئة، والخلاص. مشكلة الطبيعة، وتشمل مسائل مثل الشعور نحو الطبيعة، ومسائل أيضا مثل الخرافة والسحر. وهناك مجموعة أخرى من المشكلات يدعوها «انجر» مشكلة الانسان، وبها تتعلق مسائل عن مفهوم الانسان، وأيضا عن صلة الانسان بالموت، مفهوم الانسان عن الحب. وأخيرا هناك مجموعة من المشكلات

---

(26) ستانلي هايمن : «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ترجمة د. احسان عباس دار الثقافة ــ بيروت ج : 2. ط : 3. 1978 ص : 245.

(27) يستفيد نقد الأفكار بالضرورة من تاريخ الأفكار، والمشكلة الأساسية لهذا التاريخ هي تتبع تيمات معينة ورصد التطورات الحاصلة فيها. أنظر : les chemins actuels de la critique. 10/18. 1973. p : 292. وانظر أيضا كتاب ربير إسْكَارْبيت : سوسيولوجيا الأدب. ترجمة وتمهيد أمال انطوان عرموني. عويدات. بيروت ط : 1. 1978. ص : 33. وفيه إشَارَةٌ واضحة إلى تأثير تاريخ الأفكار في النقد الأدبي الذي يسعى إلى فهم الوقائع الأدبية.

(*) يقصد هنا بالمثالي : (النموذجي). وليس المعنى الفلسفي للكلمة.

تدور حول المجتمع والأسرة والدولة. ويجب أن تُدْرَسَ آتجاهاتُ الكُتَّاب حسب صلتهم بهذه المشكلات»[28].

ولا يغيب عن الذهن أن مثل هذه التقسيمات الموضوعاتية قد آعْتُمِدَتْ في أكثر الدراسات الموضوعاتية، غير أَنَّهَا لَمْ تَخْضَعْ لنفس النسق بل آتخذت أنساقا شديدة التباين ؛ ذلك أن كل ناقد يختار صيغة موضوعاتية مُكَوَّنَةٍ من عدد من التيمات أو من تيمة واحدة رئيسية تَتَفَرَّعُ عنها تيمات أخرى. فقد استخدم باشلار كما هو معروف الصيغة الموضوعاتية التي اعتمدها أرسطو في تفسير مكونات الطبيعة وهي : الماء، والأرض، والنار، والهواء. ومضى على ضوئها يختبر استجابة الأدباء لكل هذه العناصر في أعمالهم الابداعية معتمدا على تحليل الصور وذلك في كتابه «شاعرية الفضاء»[29].

وسنجد في النقد الروائي الموضوعاتي العربي على الخصوص استثمارا كبيرا لأشباه هذه الصيغ، وذلك من خلال دراسةٍ لروايات نجيب محفوظ، لِغَالي شكري، وهو الذي يمثل أساسا هذا الاتجاه النقدي في العالم العربي حسب تقديرنا.

وما دمنا نتحدث عن صيغ التيمات المستخدمة في ممارسة النقد الموضوعاتي، نشير هنا إلى خلاصة التخطيط المقولاتي الذي استخدمه جان بيير رشار، وقد لخصه ماجليولا على الشكل التالي : إن أهم المقولات التي يمكن أن تَكُونَ محورا يدورُ عليه النقد الظاهري/الموضوعاتي تُقَسَّمُ إلى نوعين أساسيين :

1) أحوال الوعي.

2) مضامين الوعي.

وتتضمن أحوال الوعي : المعرفة، الارادة، الانفعال، الادراك، الزمن (الذاكرة)، والمكان، والخيال، وتتلخص مضامين الوعي، في العَالَم بما يتضمن : غير الذات أي الناس الأغيار، والأحداث (المجريات)، والأشياء والكائنات الأخرى أو ما يسمى (غير الوحدات الانسانية)، يضاف إلى ذلك «النفس» بوصفها مضمون الفعل القصدي عند الشخص[30].

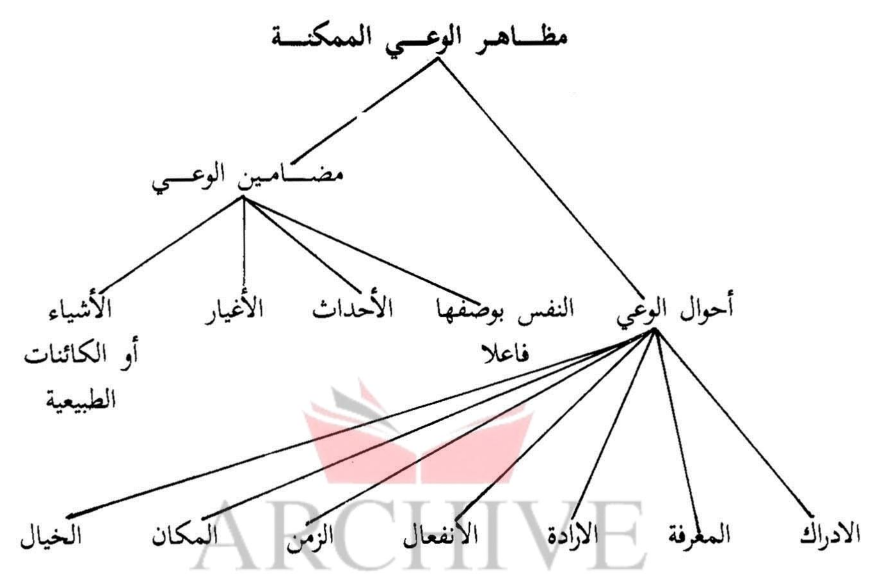
---

(28) أوستين وارين، وورنيه ويليك : «نظرية الأدب» ترجمة محي الدين صبحي. مطبعة خالد الطرابشي. 1972 ص : 148.

(29) انظر تحليل هذا الجانب في نقد باشلار في كتاب :
Jean Louis Cabanes : Critique littéraire et sciences humaines. p : 68-67.
وانظر أيضا :
les chemins actuels de la critique. Direction Georges Poulet 10/18/1973. p : 303-304.

(30) ماجليولا : التناول الظاهري للأدب : ص : 185—186.

إن صيغةً موضوعاتيةً مثلَ هذه، تبدو محيطةً بكل القضايا التي يمكن أن يتناولها عمل أدبي ما، ويمكن تبسيط هذه الصيغة على الشكل التالي :



ولقد تم استثمار هذه الصيغ وأمثالها في الدراسات المباشرة للأعمال الأدبية، ويهُمُّنَا منها التطبيقات التي أُجريت على الفن الروائي بالخصوص. فقد فحص جان بيير رشار في كتابه «الأدب والاحساس» «المشاعر العاطفية، والحياء، والحزن، والفرح عند ستاندال ثم الرغبة، والنشوة، والقسوة، والحياء، عند فلوبير»(31).

ولا يكتفي جان بيير رشار بالبحث في مستوى محتويات الشعور أو الوعي بل يبحث ــ كما يلاحظ «فايول» ــ عن معنى «ساذج Naîf وضمني» عن لغة تَحْتيةٍ تُناسب ما يمليه اللاشعور عندما يكون بصدد بناء وتنظيم الأفكار من بدايتها، انه لا يهتم بمحتوى الوعي، ولكن بجوهر هذا المحتوى(32).

وفي هذا الاطار يوضح في مقدمة دراسته لأعمال مارسيل بروست أنه سيتناول موضوع «الرغبة» باعتباره مفتاحا أساسيا لفهم هذه الأعمال، دون اغفال الحقول الثلاثة الأساسية التي

(31) المرجع السابق... ص : 189.

(32) R. Fayolle : la critique littéraire. p : 176

تلتحم بها الرغبة عند بروست، وهي : «المادة»، و«المعنى»، و«الشكل»[33].

ويلتقي بحث جان بيير رشار عن المعاني الساذجة مع بعض تصوراته لطبيعة الأدب، إذ يرى في الأدب تعبيرا عن الاختيارات والتصورات القَسْرية ومجمل القضايا التي **تَحْتَلُّ مركزا عميقا** بالنسبة لوجود الشخصية[34]. ولذلك توصلت دراسة جان بيير رشار عن ستاندال إلى حضورٍ دائم وخفي لمناخ القسوة أو الحنان عند هذا المبدع[35].

أما جورج بولي G. Poulet فَبِتَرْكِيزِهِ بَحْثَهُ أيضا على الدلالات الضمنية، أي على جوهر محتوى الوعي (وهو شيء ممتد إلى حدود اللاوعي» يقترب من الدراسة الرمزية التي تَفْتَرِضُ ضَرورتَها تأملاتُ هوسرل نفسه، لأن «الأنماط التجريبية»(*) التي تنشأ عن تصورات الأشياء في الذهن تجد تعبيرها من خلال الرموز اللغوية بالضرورة[36]. غير أن «جورج بولي» لا يتحدث عن الترميز اللغوي البسيط بل يَلْتَقِطُ عدداً من التيمات الدلالية التي تُكَوِّنُ المظهر السطحي في العمل الأدبي، ويؤوِّلُها إلى دلالة رمزية مُستهْدَفَةٍ في العمق. ومثلُ ذلك ما فعله بالنسبة لدراسته عن بالزاك حين لاحظ أن صيغة الأشكال السطحية التالية (وهي تيمات دلالية تشير إلى الحركة الفيزيائية إلى الأمام) : الطيران ــ السباحة، الارتحال، الاسقاط. الاندفاع إلى الأمام، نقول لاحظ أنها تَرْمُزُ كلها إلى «الحركة نحو المستقبل»[37].

وبشكل يخالف التأويل الرمزي يركِّزُ جورج بولي في كتابه «الفضاء البروستي» على مقولة الفضاء الجمالي بآعتباره منظِّما للخطاب والأَمْكِنَةِ في عمل بروست الروائي[38]. «وبولي» يستفيدُ هنا من الانتقاد الذي وجَّهَه برجسون للفكر البشري الذي يُسْقِطُ الزمان في المكان، في الوقت الذي ينبغي أن يشعر الانسان في الزمن بالديمومة الخالصة[39].

لقد اهتم جان ستاروبنسكي أيضا بالأعمال الروائية والقصصية ضمن مؤلفاته النقدية. وتعتبر دراسته للنتاج الروائي لـ «روسو» نموذجا في هذا المجال، فقد درس قصته المطولة (هلويز الجديدة 1961)، وسيرته الذاتية «الاعترافات» (1765 ــ 1770). وكعادته بَيَّنَ جان ستاروبنسكي في مقدمة كتابه عن مختلف أعمال روسو، أَنَّ دراسته ستتناول بنية النصوص

(33) J. P. Richard : Proust et le monde sensible. Seuil. Paris. 1974. p : 7

(34) J. P. Richard : Littérature et sensation. Seuil 1954. p : 13.

(35) Ibid... p : 17

(*) مصطلح يستخدمه هوسرل للدلالة على «الذهن العقلاني أو ملكة التعقل عن طريق التصنورات»، وهي تأخذ شكل التعبير اللغوي بكل أبعاده في العمل الأدبي أنظر ماجليولا : التناول الظاهري للأدب : ص : 186.

(36) ــ (37) المرجع السابق ص : 189.

(38) ــ (39) G. Poulet : l'espace proustien Gallimard. 1982. p : 9 - 10

بالتحليل دون دراسة هذه النصوص من الخارج. غير أنه بيَّن في نفس الوقت أن حضور الخارجي مسألة تفرض نفسها، لأنَّهُ يصعب فصل أعمال روسو عن الواقع، في الوقت الذي نجد فيه حياة روسو الداخلية تطبعها الخيبة في ربط أي علاقة مُرْضِيَةٍ مع العالَم الخارجي، ويشرح ستاروبنسكي هذه الازدواجية في التناول بقوله :

«حاولنا قدر الامكان أن تكون مُهِمَّتُنا مقتصرة على الملاحظة ووصف البنيات التي تنتمي إلى عالم جان جاك روسو. ولقد فَضَّلنا استخدام قراءة تعمل ببساطة على كشف النظام أو الفوضى الداخليين للنصوص التي تُسَائِلُها، كما تعمل على كشف الرموز، والأفكار التي ينتظم وفقها تفكيرُ الكاتب، وذلك بدل استخدام نقد متعسف، يفرض من خارجٍ قِيَمَهُ ونِظَامَهُ وتصنيفاته المُنْجَزَةِ سَلَفاً...

... وهذه الدراسة، تمتازُ مع ذلك بما هو أكثر من كونها «تحليلا داخليا»، لأنه من البديهي أننا لا نستطيع تأويل نتاج روسو دون أن نأخذ بعين الاعتبار العَالَمَ الذي يقف ذلك النتاج في مواجهته»(40).

وتتجلى من خلال كلام الناقد خواص ثلاث يتميز بها النقد الموضوعاتي.

* دراسة البنية الرمزية، والدلالية (الأفكار)، وذلك مع الحرص على أن يكون التحليل محايثا للنص، على الأقل في هذا الجانب بالذات.

* تهدف الدراسة إلى تأويل العمل الأدبي أي إلى إظهار موقف كاتبه تجاه العالم الذي يواجهه.

* عدم اغفال العالم الخارجي، ودوره بالنسبة لتحديد نوعية الموقف كما يتمظهر من خلال شبكة الرموز، والأفكار المنتظمة في النتاج الأدبي.

تَعْتَمِدُ دِرَاسَةُ «ستاروبنسكي» «لهلويز الجديدة» على تِيْمَ أساسية يُفَسَّرُ بها مجموع العمل، وهي تيمة يطلق عليها الناقد اسم «الشفافية» يَتَلَمَّسُ هذه التيمة من خلال جميع المواقف والمشاعر التي تحتوي عليها الرواية، سواء في مواجهة الطبيعة أم عند سماع الموسيقى أم في التعبير عن الاحساس الرثائي بالماضي، وكذا في استقبال يوم العيد، أو عند الشعور بالمساواة مع الآخرين أو بالاستقلال المادي، وهو ما يؤدي إلى الشعور بنوع من الألوهية، وأخيرا عند مواجهة الموت. كلُّ هذه المواقف تتجلى فيها ضمن عمل روسو شفافية معينة يختلف الإِحْسَاسُ بها طَبْعاً تبعا لتغير المواقف(41).

---

(40) J. Starobinski : «J. J. Rousseau la transparence et l'obstacle». Gallimard 1975. p : 9-10.

(41) Ibid انظر الصفحات : 104 — 110 — 113 — 116 — 121 — 129 — 137 — 139.

أما القوة التأويلية التي تمتلكها هذه التيمة فهي آتية وفق تصور «ستاروبنسكي» من كون الشفافية خاصية ذاتية عند جان جاك روسو، لا تأتيه من العالم الخارجي الذي يتأمله بل يسبغها هو على العالم(42). وهذا ما يسمح للناقد بإعطاء التأويل النهائي للعمل الروائي على الشكل التالي :

«تبدو لنا «هلويز الجديدة» في مجموعها مِثْلَ حُلْم من أَحْلام اليقظة ؛ حيث يعطي «روسو»، استجابة للنداء التخيلي الذي يطلب الصفاء بعد أن لم يعد يجده في العالم الواقعي ولا في مجتمع البشر، يعطي سماءً أكثر صفاء، وقلوبا أكثر انفتاحا، وعالما أوسع وأكثر شفافية»(43).

واستغلال «ستاروبنسكي» هنا لحلم اليقظة في التأويل يقربه كثيرا من باشلار، وفق النموذج الذي أشرنا إليه سابقا.

ـ الموضوعاتية البنائية :

في دراسة ستاروبنسكي لـ «وليمة تورينو» وهي مقطع من «هلويز الجديدة» تَتَبَيَّنُ بَعْضُ الخصائص البنائية في التحليل الموضوعاتي، إلى الحد الذي تُذَكِّرُنا التقسيمات الموضوعاتية، بالدراسات الدلالية المعاصرة التي تتناول تحليل البنية المنطقية الدلالية في الحكي. ونقدم هنا تلك الصيغة التيماتية التي اكتشفها «ستاروبنسكي» في المقطع الذي صور ما جرى أثناء الوليمة وهي مكونة من ثلاث مراحل :

1) المسافة.

2) المغامرة والغاء المسافة.

3) إعادة المسافة والانفصال.

وربما لم يكن جان ستاروبنسكي يعي أنه لم يكتشف فقط البنية الموضوعاتية لقصة «تورينو» بل اكتشف أيضا البنية المنطقية الدلالية لمجموع أنواع القصة، تلك التي توصل إلى وضعها كلود بريمون مستفيدا من أَبْحَاث بروب وغريماس، ذلك أن بريمون تَوَصَّلَ إلى البنية المنطقية التالية، وهي توجد في نظره ضمن كل أدنى حكي ممكن، وهي تتكون من ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : تفتح إمكانية حصول الفعل، أو لا تفتح.

(42) Ibid... p : 104

(43) Ibid... p : 105

المرحلة الثانية : تحقق الامكانية أو لا تحقق.

المرحلة الثالثة : تحقق النتيجة أو لا تحقق[44].

إن المسافة التي تَحَدَّثَ عنها ستاروبنسكي تُمثل حالة أَوَّلية، وهي مسافة كانت في قصة «الوليمة» تفتح إمكانية حصول الفعل، لأن البطل يحس، رغم وجود المسافة بينه وبين فتاة القصر التي كان يقوم على خدمتها، انه يمكن أَنْ يُدَاعِبَ قلبها عَلَّهُ يجد نفس الشعور الذي يكنه لها[45]. لذلك تأتي المرحلة الثانية، وهي استجابة لإمكانية حصول الفعل، والمرحلة الثانية ويسميها ستاروبنسكي، المغامرة والغاء المسافة، هي محاولة لتحقيق الامكانية، بالعمل على التقرب إلى الفتاة غير أن هذه الامكانية، وان بدت ماضية في طريق التَّحَقُّق، الا أنها تقفُ في اللحظة الأخيرة عند اللا تحقق بسبب عدم استجابة الفتاة الكلي. وبذلك يتم الانتقال إلى المرحلة الأخيرة وهي اعادة المسافة والانفصال، أي تأكيد اللاَّ تحقق.

إن علاقة النقد الموضوعاتي بالتحليل البنيوي المحايث للنص ظَهَرَتْ مَلَامِحُها في نقد الرواية أيضاً عند جان بول سارتر نفسه، وقد لاحظ ذلك «ماجليولا» بصدد تعليقه على دراسة سارتر لرواية جون دوس باسوس : (1919)(*) فقال :

«يورد لنا جان بول سارتر في قسم «ظاهري» من مقالته المسماة «بشأن جون دوس باسوس» مثالا ممتعا، فهو يناقش الدلالة المعنوية أو التيماوية للزمن عند دوس باسوس، ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية أو الصرفية التي يراها معبرة عن هذا المعنى (...) ويتفق تناول سارتر للتضايف الصرفي السيمانطيقي (الخاص بالدلالات) هنا مع المباشرة «الظاهرية» وهكذا تُوَفِّرُ لنا فرصة رائعة لمقارنتها ـــ أي دراسة سارتر ـــ بالتناول **البنيوي الأوربي ممثلا في رومان جاكوبسون وكلود ليفي ستراوس**»[46].

ويُسْلِمُنَا الالتقاء بين المنهج الموضوعاتي، والبنائية المعاصرة إلى الحديث عن ما سماه بعضهم «البنيوية الموضوعاتية»[47]. والواقع أن بعض الباحثين الذين اشتهروا بمساهمتهم

---

(44) C. Bremond : logique du récit. Seuil 1973. p : 32

(45) أورد ستاروبنسكي النص الكامل للقصة وهو في حوالي صفحتين : انظر كتابه «النقد والأدب» منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق 1976. ص 93 ــ 95.

(*) هذا عنوان رواية جون دوس باسوس. انظر الدراسة المشار إليها في كتاب سارتر أدباء معاصرون ترجمة جورج طرابيشي. دار الآداب. بيروت ط : 1. 1965. ص : 5.

(46) ماجليولا «التناول الظاهري للأدب (مرجع مذكور) ص : 190 عمود 1 ـــ 2.

(47) انظر العرض الذي كتبه هاشم صالح عن كتاب تودوروف «نقد النقد» وذلك تحت عنوان : النقد، ونقد النقد». مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 24. 1985. ص : 28. عمود : 2.

الفعالة في مجال الدراسات النقدية البنائية، عالجوا الأعمال الابداعية القصصية على الخصوص بمنظور مزدوج : الأخذ بمفهوم الدراسة التيماتية، وفي نفس الوقت الحرص الكامل على عدم اقتحام عالم التأويل الذي يَجُرُّ عادة نحو مناهج أخرى كعلم النفس، وعلم الاجتماع. ومن هؤلاء تزفيتان تودوروف، خاصة في كتابه المشهور «مدخل إلى الأدب العجائبي»(48). والجدير بالذكر أن الدراسة الموضوعاتية تلتقي بالبنائية في إطار علم الدلالة، لأن هَذَا الجانب هو الذي يُسَائِلُ مضامين العمل الأدبي، والمنهج الموضوعاتي كما اتضح لنا يهتم في المقام الأول بالمضمون الفكري وأشكال تجلياته داخل المادة الابداعية. ويوجه تودوروف دراسته المشار إليها إلى الاهتمام بالتيمات في القصة العجائبية (Fantastique)، وهي دراسة تتشكل من مرحلتين أساسيتين : مرحلة وصفية يتم فيها تجميع التيمات المتشابهة، وفي نفس الوقت دراسة مدى الانسجام أو عدم الانسجام الحاصل بينها، وهذه المرحلة هي ذات طابع شكلي لأنها تتحدث عن المظهر التركيبي للقصة الخرافية. أمَّا المَرْحَلَةُ الثانية، فهي تفسيرية، غير أنها مرتبطة بالنص أي بما تَمَّ تجميعه من تيمات في المرحلة الأولى(49). ذلك أن تودوروف يُبْعِدُ من اهتمامه ما سماه بالتأويل النقدي للنتاج الأدبي، فكل نتاج قابل في نظره لأن يؤول تأويلات غير محددة خاضعة لزمن النتاج ولشخصية الناقد وطبيعة النظريات النقدية المعاصرة للنتاج وغير ذلك من المؤثرات(50).

وإذا كانت دراسة تودوروف في جانبها الشكلي التركيبي تستفيد من معطيات البنائية المعاصرة، فإن الانتقال إلى التفسير يفترض وجود نظرية عامة للتيمات. غير أنه يلاحظ أن هذه النظرية غير موجودة أصلا، وهنا بالذات يُوَجِّهُ نَقْدَهُ الشديد للنقد الموضوعاتي الذي مارسه على الخصوص «جان بيير رشار»، واصفاً إيَّاهُ بأنه نقد يعتمد على الشرح كما أنه نقد سردي (narrative)(*)، وهو يقول بهذا الصدد :

«النقد السردي يَتَّبِعُ خطّاً أفقيا ينتقل من تيمة إلى تيمة ويقف عند نقطة تبدو تقريبا اعتباطية. اما التيمات فهي أيضا تَقْتَرِبُ من أن تكون مجرَّدَةً، إنها تُشَكِّلُ سلسلة لا متناهية. ويختار الناقد، بالصُّدْفة تقريبا ــ مِثْلُهُ في ذلك مِثْلُ السارد ــ بِدَايَةَ حَكْيِهِ (...) وإذا ما انتقلنا

(48) T. Todorov : Introduction à la littérature fantastique. seuil. 1974

(49) Ibid... p : 112

(50) Ibid... p : 101

(*) وصف الناقد العربي : ريمون طحان النقد الموضوعاتي أيضا أنه يحتوي على حصة وافرة وغزيرة من العرض والسرد، والتحليل الجزئي. أنظر كتابه : «مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر». دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط : 2. 1984. ص : 112.

إلى مستوى أكثر عمومية، وهو بهذا المعنى أمر مستحيل، فإنَّ النظرية لا يُسْمَحُ لَهَا أبداً أن تقيم في مثل هذا النقد»[51].

وما هو أكيدٌ، فيما يمكن أن نُسَمِّيَهُ بـ «علم الدلالة الموضوعاتي» الذي مارسه تُودُوروف في كتابه عن الأدب الخرافي، هو مُجَانَبَةُ الطابع السردي الذي طغى بالفعل على النقد الموضوعاتي في أغلب الممارسات المشار إليها سابقا، ومحاولة استثمار ملامح النظام تجلت في نظره عند باشلار من بين النقاد الموضوعاتيين[52]. ان النقد التيماتي يُمْكِنُ أن يَتَّخِذَ، وفق تصوره، صورةً منطقية بدل الصورة السردية السابقة[53] بمعنى أنه سَيَتَّبِعُ تحليلا منهجيا يهدف إلى بناء نسق واضح له غايات محددة، أو على الأصح نتائج واضحة يصل إليها. ونلاحظ أن تودوروف، إذ يجعل النقد الموضوعاتي الذي كان سابقا عليه مرتبطا بالسرد وينظر إليه باعتباره نقدا تفسيريا وشَارِحاً، فإنه يقرِّبُه أيضا من النقد الهرمينوطيقي (Hermeneutique). وليس هذا بالأمر الغريب إذ أن «الهرمينوطيقا» نفسها تعتمد أساسا على التفسير أي فهم النصوص وتحديد دلالاتها، وقد أكد «بول ريكور» هذه القرابة عندما قال :

«ولا تنعدم الفائدة في التذكير بأن المشكل الهرمينوطيقي قد وُضِعَ في حدُود التفسير، أي في إطار علم يقترح نفسه لفهم النص»[54].

ولَيْسَ مِنْ قَبِيلِ الصدفة أن يربط «ريكور» بين الهرمينوطيقا والفلسفة الظاهرية لهوسرل، بل انه يعقد فصلا خاصا في كتابه تحت عنوان «الهرمينوطيقا والفلسفة الظاهراتية» يتحدث فيه عن هايدكر، ويربط العلاقة بين الهرمينوطيقا والتحليل النفسي[55] وكلها علاقات رأينا أن النقد الموضوعاتي يبلور نفسه من خلال شَبَكَتِهَا المُعَقَّدَةِ.

ولقد حاول تودوروف، من خلال نموذج تطبيقي تناول فيه مقطعا قصصيا من رواية ألف ليلة وليلة، أن يتتبع بالفعل الخطوات التي رسمها، وان كنا نلاحظ أنه استفاد مما هو خارج النص المدروس، إمَّا من نصوص أخرى مُمَاثلة، واما من كتب معرفية تساعده على تفسير المنظومات التيماتية التي توصل إلى حصرها في القصة الخرافية، يتضح الجانب الأول في المقارنة بين ألف ليلة وليلة، وبين ما كتبه «نرفال Nerval»[56] أما الجانب الثاني ففي استفادته من كتاب آلان واتس A. Watts : (The Joyos cosmology) وهو كتاب يشرح عالم تَجْرِبة المخدرات، إذ

(51) Ibid... p : 104.

(52) — (53) Ibid... p : 104

(54) Paul Ricoeur «le conflit des interprétations (éssais d'Herméneutique) Seuil. 1969. p : 7.

(55) Ibid... p.p : 7 - 211 - 238

(56) T. Todorov : Introduction à la littérature fantastique p : 116

يجد تودوروف تشابها بينه (أي هذا العالم) وبين الأجواء التي تخلقها القصص الخرافية[57]. كما يستفيد أيضا من التحليل النفسي الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر.

وعلى العموم فإن النقد الموضوعاتي سواء كان بنائيا أم غير ذلك فهو يفتح دائما نافذة على ما هو خارج النصوص المدروسة مع فارق كبير بين مختلف المحاولات في الحرص على ممارسة نقد منطقي والابتعاد قدر الامكان عن النقد السردي، وهو ما نبه إليه بشكل بناء تودوروف من خلال دراسته للأدب القصصي العجائبي.

هذه إطْلاَلَةٌ مركزة على النقد الموضوعاتي بجميع مشاكله المُتباينة، نعتقد أنها كافية لتقديم تصور يُمَكِّنُنَا من دراسة التطبيقات التي سارت في نَفْس الاتجاه ضمن النماذج النقدية الروائية العربية وقبل أن ننتقل إلى هذا الجانب نود أن نلخص أهم المميزات التي تحدد طبيعة النقد الروائي الموضوعاتي :

* تعدد تسميات هذا المنهج في حقل النقد النظري الغربي نفسه. واضطراب الترجمة العربية لاسم هذا المنهج : (النقد الموضوعاتي ــ النقد التيماتي، النقد الجذري، النقد المداري[58] ...الخ).

* مبدأ الحرية، وعدم التقيد بالنظرية النقدية في الأغلب الأعم.

* قابلية احتواء جميع المناهج أو الاستفادة منها في جوانب محدودة (المنهج التاريخي بما في ذلك الاستفادة من سيرة الكاتب ــ المنهج النفسي أي المعارف النفسية والتحليل النفسي ــ المنهج الاجتماعي والتأويل الاديولوجي ــ الفلسفة، وخاصة الفلسفة الوجودية ــ النقد الأسطوري، والديني ــ اللسانيات، والمنهج البنائي ــ الهيرمينوطيقا، إلى غير ذلك من الأشكال المنهجية الأخرى الممكنة).

* اعتبار العمل الابداعي مُعَبِّراً عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية على السواء، لذا يكفي التعامل مع العمل الابداعي، لكي نتعرف على جميع آراء المبدع الخفية والظاهرة[*].

* اللجوء إلى المقارنة أثناء التحليل عَمَلٌ مشروع على الدوام.

* مشروعية استخدام الحدس في العملية النقدية، والآراء القيمية.

---

(57) Ibid... p : 118

(58) استَخْدَمَ لفظ «المدارى» مترجم كتاب نقد النقد لتودوروف، وهو سامي سويدان. انظر الترجمة المشار إليها. منشورات الانماء القومي بيروت ط : 1. 1986 ص : 129.

(*) هذه النقطة خاصة بالنقاد اللذين أخذوا بمبادئ هوسرل واقتصروا على دراسة النصوص في ذاتها بما في ذلك اكتشاف الجوانب اللاواعية من خلال إشارات واردة في العمل الابداعي نفسه دون ضرورة الرجوع إلى حياة المبدع.

* **وضع صيغ تيماتية،** وتَشْيِيدُها إما داخل نظام محدد أو بدون نظام واضح.

* الطابع السردي (الشرح، والعرض) يغلب على الطابع المنطقي، الا في المحاولات التي تتقيد بأنساق تيماتية معينة تنتهي بنتائج واستنتاجات محددة.

* إن الدراسة الموضوعاتية هي أساسا دراسةٌ لجانب الدلالة في الرواية، ومع أن النقاد الموضوعاتيين أثاروا كثيرا من القضايا الجمالية، والشكلية الا أنَّ تتبع الوحدات الدلالية يبقى هو الهاجس الرئيسي في كل نقد يَعْتَمِدُ ملاحقة التيمات في النص.

* قد تطمح الدراسة الموضوعاتية لتقديم صورة عامة عن الوحدة العضوية التي تجمع مجموعة أعمالٍ لمبدع واحد، أو كل أعماله، مع التركيز على الثوابت من التيمات داخل مجموع النسق. وغالبا ما تكون الدراسة في هذه الحالة منطقية وليست سردية. غير أنه ليس هناك ما يمنع من استخدام السرد داخل نسق منطقي عام تبدو ملامحه ضعيفة في الغالب.

تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشعر

التمفصلُ الدَّلالي والتقطيعُ النظمي(*)

الدكتور محمد العمري

نعني بالتقطيع النظمي الوحداتِ التي تقسّم النصَّ تقسيماً وزنيا أو توازنيا وهي : البيتُ والشطرُ والقرينةُ (الترصيعة)، أما التمفصلُ الدلاليُّ فيعني الوحداتِ التي ينقسمُ إليها النصُّ دلاليا، سواء كانت ذاتَ استقلالٍ كاملٍ أو نسبي وهي : الجملةُ والفصلةُ والمركَّبُ (الناقصُ). وهذا التقسيمُ الثُّلاثيُّ لا يعني التقابلَ ضرورة.

وقد ميزنا هاتين العلاقتين (التقطيع والتمفصل) لما يلاحظ من نُزوع الأجزاءِ الدلالية إلى الترابط بحيث لا تكونُ الحلقاتُ الواصلةُ بينهما إلا مَفاصلَ رابطةً تتيحُ الحركة، في حين لوحظ في النَّظْمِ نزوعُهُ نحو تقطيع عُرَى الارتباطِ الدلالي.

واستعمالُ مفاهيمِ التقطيع أو مفاهيم التمفصل في وصف التفاعل بين المظهرين راجعٌ لجهةِ النطر التي ينظر منها البَلاغي أو الناقدُ، فأغلبُ القدماءِ نظروا إلى اختراقِ الجملةِ للمقاطع النظمية فسمَّوا ذلك «مَجازاً» و«إدْماجا» و«مداخلَةً». وهي كلُّها صورٌ من التَّضمينِ. أي تجاوزُ الوحدةِ الدلاليةِ لحدودِ الوحدةِ النظميةِ، وادماجُها في التي تَليها أو العكسُ، فتصيرُ الوحدتانِ مُتداخلتيْن دلاليا. فالجملة في هذا التصور هي التي تخترق النظمَ. ومنهم من نظر من زاوية النظم باعتبارِ بترهِ للدَّلالة، وذلك هو (المبتور) عند قدامة حيثُ تَبتُرُ القافية بِما تقتضيه من وَقفٍ تسلسلَ الجُملة. ومن ذلك الحديث عن مقاطع الكلام.

(*) هذا البحث جزء من القسم الأول من الفصل الثالث من الباب الأول من كتاب «الموازنات الصوتية في لغة الشعر» أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الآداب جامعة محمد الخامس بالرباط 1989. ولذلك فله ما قبله وما بعده، ينظر هناك.

وبرغم كونِ النظر من هذه الزاوية أو تلك لا يُغيرُ شيئاً من طبيعةِ الظاهرة في تصور القدماء ـــ الذين يَتفقون على ضَرورة توفيرِ أقصى حدٍّ من شروط السَّلامة للجُملة ـــ فنحنُ نُفضِّل، من وجهة نظرنا، أن نَتحدثَ عن مَفهومِ البترِ باعتبارِ النظم انزياحاً عن الجُملة.

إن العلاقةَ بين البِنيتين المذكورتين تُعدُّ من الدقائقِ التي انتبهَ إليها البَلاغيون وعلماءُ الشعر القدماءُ، وتحدثوا عن تجلياتِها ضمن مجالاتٍ مختلفةٍ بل متناقضةٍ ؛ تحدثوا عنها ضمنَ عيوبِ القافيةِ وضمنَ عيوبِ ائتلافِ المعنى والوزن، كما تحدثوا عن تجلياتٍ لها ضمنَ صُور البديع ومحاسنِ الكلام.

ولم نجدْ من القدماءِ ولا من الدارسين العربِ المحدثينَ من تجشّم عناءَ البحثِ عن الصلة بين تلك الصورِ البديعية والعَروضية المختلفةِ، والكشف عن بنيتِها العميقة المشتركة بينها جميعا. وليسَ هناك، فيما نعلمُ، من تصدَّى لِرفع اللَّبس وبيانِ كيفَ أنَّ مصطلحَ «تضمين» يوجدُ، بنفس التعريفِ، ضمنَ صورِ عيوبِ القافية، من جهة، وصورِ البديع من جهة ثانية. وهذه مهمة لن ندعيَ الوفاء بها، ولكن لن نتهيب، مع ذلك، الخوضَ فيها.

تُعتبر العلاقةُ بين التقطيع والتمفصلِ إحدى آلياتِ إنتاجِ الأدبية. غير أن النظر إلى هذا الحوار، وتغليبَ جانب من جوانبِه يختلفُ من سياق فنيٍّ ـــ ثقافيٍّ اجتماعي لسياقٍ آخر. فاختراقُ الجملة لحدودِ البيتِ ـــ في صورةٍ من صورِه ـــ هو عيبٌ من عيوبِ الشعرِ عند البلاغيينَ العربِ والكلاسيكيةِ الغربيةِ، ولكنه ليسَ كذلك في الشعرِ اللاتيني والإغريقي. وهو إحدى الفعاليات الشعريةِ عند الرومانسيين والرمزيين ومن إليهم.

وإذا كان التجنيس يشكلُ أرضيةً ويُعتبر عنصراً مُنسقا تعملُ الدلالةُ على تنشيطِه بالاختلافِ والتعارضِ الدلاليِّ. فإن التقطيعَ قد يتبادلُ الموقع مع التمفصلِ.

وبرغمِ انصرافِ اهتمامنا إلى الترصيع في المقامِ الأولِ فإن قضيةَ التقطيع والتمفصل هي قضيةٌ واحدةٌ يضيءُ بعضُها البعضَ، ولا يستقيمُ الحديثُ عن جانبٍ منها دونَ الجوانبِ الأخرى. ولكننا نُفضِّل أن نُميِّزَ هنا، مع ما زَاليغا، بين علاقاتِ الترابطِ والانفصالِ الداخليةِ والخارجيةِ[1]. فالأولى تنصرفُ إلى العلاقةِ بين الأبياتِ، والثانيةُ إلى العلاقةِ بين الأشطرِ والقرائن.

لقد تَحدَّثَ القدماءُ عن العلاقةِ بين التقطيعِ والتمفصلِ على مستوى الأبياتِ. ولم يَتحدثوا عَمَّا يَجري من ذلك داخلَ الأبياتِ إلا نادراً. ومن خاضَ منهم في البناءِ الداخلي تبنَّى ما رُوعي على المستوَى الخارجي[2]. في حين نُراهِنُ نحنُ على كشفِ فاعليةٍ شعريةٍ خِصبة لحوارِ الدلالةِ والنظمِ داخلَ البيتِ. ومن هذه الزاويةِ فإن موقفَنا سيصحححُ بعضَ ما نعتبرُه قصوراً في

(1) Eléments. P. 127

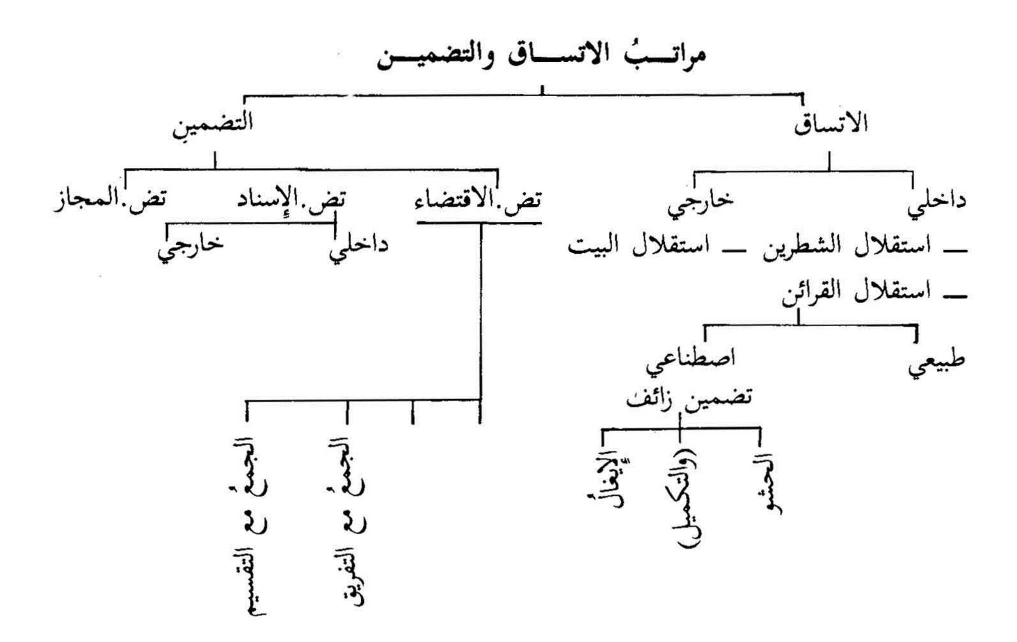
(2) نقصد ثعلب وحدَه، وسنعرض وجهة نظره.

وجهةِ نظرِ الشعريةِ الحديثةِ التي لم تعرْ، في هذا الصدد، اهتماماً لما يجري داخلَ البيت الكلاسيكي المطردِ الوزن[3].

وبعيداً عن المَوقفين المُتطرِّفين موقفِ اعتبارِ التَّضمين عيباً من عيوبِ الشعرِ، وموقفِ اعتبارهِ عُنصراً شِعريا يفتقرُ إليه الشعرُ الكلاسِيكي، هناكَ مواقفُ في القديمِ والحديثِ تميلُ إلى التفصيلِ ومراعاةِ المستوياتِ والخصوصياتِ، نرى من الواجبِ عرضَها والاستفادةَ منها في بناءِ نسقٍ من المفاهيمِ والمُصطلحاتِ صالحٍ لدراسةِ الشعرِ القديمِ، والحوار مع الشعرِ الحديثِ (الحر). وإذْ إن دراستَنا ليستْ تاريخيةً محضةً، بل تهدفُ من خلالِ عرض معطياتِ البلاغةِ إلى الاستفادةِ من موادِّهَا لِبناءِ نموذجٍ جديدٍ فلن يكونَ مقياس الشيوع والتواترِ مَرعياً عِندنا. سنستعينُ بكل الومضاتِ الفكريةِ والإشاراتِ اليَتيمة التي تُساهم في بناءِ هذا النظامِ. والنصُّ الشعري مِحكٌ لما نقدم من آراء قديمةٍ وحديثة. فعملُنا هنا سيَعتمدُ العرضَ والمقارنة والاستنتاجَ، ثم التطبيقَ على نصوصٍ شعرية لفحول من الشعراءِ لا يجادل في شاعريتِهم.

مستويات الترابط والاختلاف بين التمفصل والتقطيع

نحبذُ أن نَنطلقَ من تعريفات البلاغيين العرب القدماءِ وملاحظاتهم الصريحة والضمنية لوضع سُلَّم لمستويات تطابق البنيتيْن واختلافهما. وسندعو تطابقهما اتساقا برغم أن الكلمة المستعملة في هذه الحالة هي «الاستقلال»، وهي كلمة لم تسمُ إلى مستوى الاصطلاح. ونحتفظ لاختلافهما بالتضمين، ونستفيد من بَعض البلاغيين في جعل التضمين مَراتبَ هي : تضمينُ الاقتضاءِ، وتضمينُ الإسناد، وتضمينُ المجازِ، على أن نلحقَ بكل مُستوىً من هذِه المستوياتِ ما يَنضوي تحتَه من صور بديعيةٍ. ونوضح ذلك بالخطاطة التالية :



إننا هُنا بصددِ أربعِ مستوياتٍ من مستويات العلاقة بين النظامين. وهي مُستوياتٌ في مُنتهى التمثيليةِ لظواهرِ الاتساقِ والاختلافِ، تسيرُ صعوداً حسبَ السهمِ :

الاتساق ← الاقتضاءُ ← الاسنادُ ← المجاز

وقبْلَ الشُّروع في عَرضٍ هذه المفَاهيم من مَنظورِ البلاغة العربيةِ نقترحُ استبدالَ كَلمتي **إسنادٍ ومجازٍ**، في نهاية المطاف، وبعد تدقيقِ مفهوميهما، بكلمتي افتقارٍ وإدماجٍ على الترتيبِ تَلافيا لما يجُره لفظا مجاز وإسناد من التباسٍ. وقد أخذنا الكلمتين ـــ العِوضَ من حديثِ القدماءِ في هذا الموضوع، مع بعض التحويرِ والتدقيقِ، فيكونُ النظامُ المعتمد عندنا، في نهايةِ المطاف، هو :

اتساق ← اقتضاء ← افتقار ← إدماج.

1) تضمينُ الاقتضاء : الاقتضاء

ننطلق في تحديدِ مفهوم الاقتضاءِ والتفريقِ بينه وبين التضمينِ الإسنادي من نَصَّيْن قَدِيمَيْن، ورَدَ أحدُهما في «المُوشَّح» مَنسوباً لعلي بن هارون، والثاني في «الكافي في العَروض والقَوافي».

1 ـــ نصُّ الموشـــح :

«التضمينُ أحدُ عيوبِ القوافي الخمسةِ، وليسَ يكونُ فيه أقبحُ من قولِ النابغةِ الذبياني :

وَهُمْ وَرَدُوا الجِفارَ عَلَى تَميمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَاظَ إنّي
شَهِدْتُ لَهُم مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ أَتَيْنَهُـــمُ بِحُسْنِ ٱلـــوُدِّ مِنِّـــي

فأما قولُ امرىء القيس :

وَتَعْرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمائِلاً وَمِنْ خَالِهِ وَمِنْ يَزِيدَ وَمِنْ حُجُرْ
سَمَاحَةَ ذَا، وَبِرَّ ذَا، وَوَفَاءَ ذَا وَنائلَ ذَا، إذا صحا وإذَا سَكِرْ

فليْسَ هَذا بِمَعِيبٍ عندهم، وإن كانَ مُضمَّنا **لأنَّ التضمينَ لمْ يحلُلْ قافيةَ البيتِ الأوَلِ مثل قوله «إنّي شَهِدْتُ لَهُمْ»، وقد يجوزُ، أن يوقفَ على البيتِ الأوَلِ من بيتي امرىء القيسِ. وهذا، عندَ نقادِ الشعرِ، يُسمى الاقتضاءَ ؛ أن يكونَ في الأوَلِ اقتضاءٌ للثاني، وفي الثاني افتقارٌ إلى الأول»**(4).

---

(3) خاصة في الصورة التي صاغها فيها جان كوهن.

(4) الموشح 40 ـــ 41.

2 ــ نصُّ الكافــي :

«ومنَ التضمينِ ضربٌ آخرُ يكونُ البيتُ الأوَلُ منهُ قائما بنفسِهِ يَدلُّ على جُملٍ غيرِ مُفسَّرة، ويكونُ في البيتِ الثاني تفسيرُ تلك الجُملِ، فيكونُ الثاني يَقتضي الأوَّلَ كاقتضاءِ الأوَلِ لهُ، كقولِ امرىء القيس :

وتعرف فيهِ من أبيهِ شمائلا ....(البيان).

فهذا ليسَ بمعِيبٍ والأوّل عيبٌ»[5].

نستخلصُ من القولين السابقين :

1 ــ الاقتضاء ضرب من التضمين :

2 ــ ميز الموشَّحُ بين «اقتضاء» البيت الأول للثاني، «وافتقار» الثاني للأول. في حين اعتبرَ التبريزي هذه العلاقةَ، في الاتجاهين معا، علاقة «اقتضاءٍ» من نوع واحدٍ : «فيكون الثاني يَقتضي الأوّلَ كاقتضاء الأوّل للثاني». وكان بالإمكانِ الحديثُ عن مفهومينِ مختلفينِ نسبيا لولَا أنهما ضَربا لذلك مثلا واحداً.

وبذلك يُعطيانِ إمكانيةَ الفحصِ لِتَبيُّنِ جانبِ الدقةِ في تمييزِ «الموشح» بين مستوى ارتباطِ كل طرفٍ بالآخر، فالبيتُ الأوُلُ يتطلَّب الثاني باعتبارِهِ زيادةً معَ إمكان الاستغناء عنه، فهو وحدَه كاف، وانضمامُ الثاني إليه أكفَى منه، حسب عبارةِ أصحابِ القراءات، وقد يُفهم نفسُ الشيء من قول الخطيب : «يكونُ البيتُ الأوّل قائما بنفسهِ»، ويفهمُ من سكوتِهِ عن الثاني، أنه ليسَ كذلك.

3 ــ ونسجل هنا نتيجةً أساسيةً سنصادفُ ما يصادقُ عليها في الحديث عن التضمينِ الإسنادي، كما نجدُه في كل ما نقرأ من الشعر العربي، وهي أن الاعتبارَ في التضمينِ بافتقارِ البيتِ الأول إلى الذي بَعْدَهُ وليس العكس. ولذلك أخذت هذه الصورة اسمَها من علاقةِ الأوُلِ بالثاني : (الاقتضاء)، ولم تأخذهُ من علاقةِ الثاني بالأول، أي الافتقار. ومن هنا فإن افتقارَ الأول إلى الثاني، في حالةِ تضمين الإسنادِ، يَستحقُّ أن يُسمى افتقاراً دونَ أن يُثير أدنَى لَبْس.

4 ــ نظرَ الموشحُ إلى موقعِ الطرف الأوّلِ من التضمين : «لأن التضمينَ لم يحلُّلْ قافيةَ البيتِ الأولِ». وموقعُ الطَّرفين يُعتبر بالفعل أساسياً بل حاسماً في تمييزِ التضمينِ الحَقيقي من الزائفِ كما سنلاحظُ فيما يأتي.

5 ــ فلننظرِ الآنَ إلى المثالِ الوحيدِ الذي ضُربَ للاقتضاءِ لنَرَى أن العلاقةَ بين البيتين هي

---

(5) الكافي 166.

علاقةُ تَسلسُلِ الأفكارِ وتوالُدِها[6]. تقوِّيها علاقةٌ نحويةٌ، غيرَ أنها علاقةُ ضعيفة ؛ ليست علاقةَ العُمد، أوْ علاقةَ الأدواتِ بموضوعِها. بل هي علاقةُ فضْلةٍ بعُمْدة فَـ «سماحةَ» و«بِرٌّ» ...إلخ بَدلُ اشتمالٍ من «شمائلا»، فهي مجردُ تفصيلٍ لما أُضْمِر في حين أن تلك الصفات ستبقى بدونِ موضوعٍ إذا فُصل البيتُ الأوّلُ عن الثاني.

6 ـــ انطلاقا من تحليل التعريفِ والمثالِ سيمكنُنا أن ندمجَ في الاقتضاءِ صوراً بديعية تقوم على مثل هذه العلاقةِ : تفصيلُ المُجملِ، وتتبعُ الأجزاء. حيث يتحقق الشرطانِ المُعتبران في هذه الصورةِ، وهما الاقتضاءُ من جهةٍ، والافتقارُ من جهة ثانية، دون اعتبارِ لوجود رابطة نحوية أو عدمِ وجودِها. من هذه الصور «الجمعُ مع التفريقِ»، وهو «أن يجمعَ الشاعرُ بين شَيْئين في حُكم واحدٍ ثم يُفرق بينهما في ذلك الحكم»[7]. غير أن في هذا المُستوى أمثلةً لا يصدقُ عليها مفهومُ «الافتقار»، فتبقى العلاقة بين البيتين في مستوى الاقتضاء كما في قول الفخر عيسى :

تَشَابَهَ دَمْعَانَا غَدَاةَ فِرَاقِنَا ... مُشَابَهَةً فِي قِصَّةٍ دُونَ قِصَّةِ
فَوَجْنَتُهَا تَكْسُو المَدَامِعَ حُمْرَةً ... وَدَمْعِي يَكْسُو حُمْرَةَ اللَّوْنِ وَجْنَتِي

من الطرفينِ معا. فوجودُ الفاءِ الرابطةِ والضميرِ في أولِ كلمةٍ من البيت الثاني : «فوجنتها»، لا يمنعُ قراءَةَ البيتِ الثاني منفصلا عن الأولِ. إذ إن إمكانيةَ التأويلِ متوفرةٌ في مثل هذِه الحالةِ.

ومن الصورِ التي يمكن أن يتسعَ لها مفهوم «الاقتضاء» «الجمعُ مع التقسيم»[8].

---

(6) إن جانباً من الحديث عن التضمين المتصل بالتمفصل الدلالي يُمكن أن يُدمج في الحديث عن تناسل النصّ وتوالده بالمفهوم الذي بسطَهُ الدكتور محمد مَفتاح وطبقه على النصوص الشعرية في كتابه دينامية النص، خاصة الفصل الثالث بعنوان «تناسل الخطاب الشعري» ص 103.
وقد تُثار في هذا الفصل قضيةُ القراءةِ والإنشاد، وسنعرضُ لبعض قضايا الوقفِ وأثر المقاصدِ فيه، غيرَ أننا نعتبرُ المُشكلَ مشكلَ تأويلِ للنَّصِّ، ونحن إنما نرصدُ المعطيات اللغوية والمؤشراتِ النصية التي تسمحُ بتعدد القراءَة. ولا نودُّ أن نصل إلى الجزم بقراءَةٍ واحدة، ولا تزكيةَ أية قراء حتى ولو كانت قراءةَ المؤلف نفسِه. وقد عرض ياكوبسون لهذه المُعضلة فقال : «إن وصفَ الأبياتِ كما نطقت في الواقعِ» أمرٌ قليلُ الأهمية بالنسبةِ للتحليل التزامني والتاريخي، سواء بالنسبة للشعر نفسِه أو بالنسبةِ لإنشادِه في الماضي والحاضرِ والأمرُ بسيطٌ وواضحٌ، إذ «توجدُ إنشاداتٌ متعددة ممكنةٌ للقصيدةِ الواحدةِ يختلفُ بعضُها عن بعضٍ من جهات عدة، إن الإنشاد حَدث، أما القصيدة نفسُها فيجبُ أن تكونَ بوجهٍ أو بآخرَ شيئاً يدومُ بمجرد ما يُتفق على القول بأن لها وجوداً خاصا».
(Jakobson. Essais de linguistique générale p. 231

(7) خزانة الأدب 356.

(8) انظر المصدر السابق 357.

7 ـــ ثم نصلُ إلى تقويمهما لهذا المستوى من الترابط. لقد صرَّحا معا بأن الاقتضاء غيرُ مَعيبٍ برغم كونه من أضرُبِ التضمينِ.

وحين أمكنَ توسيعُ مجالِ الاقتضاءِ ليشملَ صوراً بديعية، وجبَ البحثُ عن سبب تبرئةِ هذا المُستوى من التضمينِ (من تهمة العيب)، واقتراحه ليكونَ صورةً من صور الحسنِ. إن التقسيمَ الدلالي كما يلاحظُ في أمثلةِ «الجمع مع التفريقِ»، وفي الاقتضاءِ السابق يؤدي حتما إلى تقسيمٍ نظمي ترصيعيّ، أي إلى التوازنِ الإيقاعي فتعودُ المقابلةُ بين مُحتوى القرائن لتلعبَ دورَ منشط للفاعليةِ الشعرية.

«فالجمعُ مع التقسيمِ» و«الجمعُ مع التفريقِ» صورتان ليستْ فاعليتهما دلاليةً خالصة، كما يمكنُ أن يوحي به العنوان، ولكنهما نتاجُ تفاعل بين الموازنة الصوتية والمقابلة الدلالية بشتى صورها (انظر الحديث عن التجنيس والدلالة).

وهكذا يدخل التقطيع الترصيعي لتقوية جانب «الاقتضاء» وفصله نهائياً عن التضمينِ المعيبِ. ونحن نُعطي عنصرَ التقطيع هذا مكانةً ثانيةً بعدَ تأكيدنا لضعفِ الرابطة الدلالية بين البيتينِ(9). ولموقعِ طرفي التضمينِ، إذ هما العُنصران الأساسيانِ في تحديد هوية التضمين.

2) تضمينُ الإسنادِ : الافتقار

ذكرَ ابنُ الأُثيرِ أن التضمينَ المَعيب «عندَ قومٍ هو تضمينُ الإسنادِ، وذلك يقعُ في بَيْتين من الشعر أو فَصْلتيْنِ من الكلامِ المنثورِ على أن يكونَ الأوَّل منهما مُسنداً إلى الثاني، فلا يقومُ الأوَّل بنفسه، ولا يتمُّ معناه إلا بالثاني»(10).

وقد أعفانا ابنُ الأثيرِ بقوله : «فلَا يقومُ الأوَّل بنفسِه ولا يتم مَعناهُ إلا بالثاني» عَن الخوضِ في معنى الإسناد وحدودِه، فهذا هو الشرطُ الحاسمُ في بيان التضمينِ المَعيبِ : كلُّ إسنادٍ يجعلُ الطرفَ الأوَل مُفتقراً إلى الثاني. فتضمينُ الإسنادِ هو، من هذه الزاوية، نقيضُ تضمين الاقتضاءِ :

أ ـــ تضمينُ الاقتضاءِ : أ) الطرفُ الأوُل ——يقتضي——◄ الثاني.

ب) الطرف الثاني } ——يفتقر إلى / يقتضي——◄ الأول

ب ـــ تضمينُ الإسناد : الطرفُ الأوُل ——► يفتقر إلى ——► الثاني.

(9) وذلك بالنظر إلى مستويات الترابط النحوي التي سنعرض لها في الافتقارِ والادماج بعدَهُ.

(10) المثل السائر 201/3 وانظر الكافي 166.

سمَّى قدامةُ تضمينَ الإسنادِ «المبتورَ»، وهو «أن يطولَ المعنى عن أن يَحتملَ العروضُ تمامَه في بيتٍ واحدٍ فيقطعُه بالقافيةِ ويتمُّه في البيتِ الثاني»[11].

ولم يُكتب الروَاج لمصطلح قدامة برغم دلالتِه القوية[12]. كما أن تَصورَه لموقع هذه الواقعة الشعرية أي ائتلاف المَعنى مع الوزن قد نُحيَ جانباً واعتُبِرَ التضمينُ (المبتور) من عيوبِ القافية. ومن الجلي أنَّ مفهومَ قدامةَ في الائتلاف أقربُ إلى مَفهومنا في الحديث عن ائتلافِ واختلافِ التمفصُلين الدلالي والنظمي.

وقد اكتفى البلاغيون، فيما أعلمُ، بما ذُكر في تحديدِ التضمين المَعيب أو تضمين الإسناد، ولم يتحدثوا عن العلاقات النحوية التي يخترقها الوقف النظمي المَعيب وإنما اهتمَّ بذلك أصحابُ القراءات. أوردَ ابن الجَّزري مجموعةً من هذه العلاقات التي لا يجوز قطعُها بالوقف في نظر «الأئمة»، قال : «لا يجوزُ الوقف على المضافِ دون المضاف إليه، ولا على الفِعل دون الفاعِل، ولا على الفاعِل دون المَفعول، ولا على المبتدَأ دون الخبر، ولا على نحو كان وأخواتِها، وإن وأخواتِها دونَ أسمائِها. ولا على النعتِ دون المنعوتِ. ولا على المَعطوفِ عليه دون المعطوف، ولا على القسمِ دون جوابه. ولا على حرفٍ دُونَ ما دخلَ عليه. إلى آخرِ ما ذكروه، وبسطُوه من ذلك»[13].

ومعلومٌ أن الوقفَ عندَ أصحابِ القراءاتِ، هو وقفٌ دلالي في أساسِه، يَتحرَّى تمامَ المعنى ووضوحَه[14]. وقد يكونُ الوقفُ لغَرض الازدواج عندَ بعض القراءِ إذا لم يُخِلَّ بالمعنى، فيُوصَلُ ما يُوقفُ على نظيرِه مما يوجدُ التمامُ عليه، وانقطعَ (كذا) تعلُّقه بما بعدَه لفظا وذلك من أجل ازدواجِه»[15].

ومن تتبُّع أمثلةِ التضمين الإسنادي التي تَداولتْها كُتُبُ البلاغةِ تبيَّنَ لنا أن الوقفَ النظميَّ في آخرِ البيت يخترقُ كلَّ درجاتِ الارتباطِ النحوية، فيفصلُ بين العُمَد، مثل الفغل والمفعول به، والمُبتدأ والخبرِ، كما يفصلُ بين التوكيدِ والمؤكَّد، وبين القسم وجوابه. ويفصل، في حالاتٍ كثيرة، بين الظرفِ والحالِ وبينَ الفعلِ أو الحدثِ المرتبط بهما. ومعلومٌ أن هذِه المَعاني تَفتقرُ إلى جهةٍ تستنِد إليها، ولا تقومُ بذاتِها. ونقدِّم هنا أمثلةً لذلك :

---

(11) نقد الشعر 222، وانظر سر الفصاحة 187.

(12) ولعدم رواج هذا المصطلح ولدلالته اللغوية القوية سنحوِّله عن مكانه ليدُل على ما يدل عليه «تضمين المجاز»، والإدماج.

(13) النشر 230/1 ـــ 231.

(14) نفسه 224/1 وما بعدها.

(15) نفسه 237/1.

1) الفصلُ بين (الفعل + الفاعل + الظرف) وبين المفعول به، كقول امرئ القيس[16].

فَقُلْتُ لَهُ، لَمَّا تَمطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ :
أَلَا أَيُّها اللَّيْلُ الطَّوِيلُ ألاَ انْجَلِ بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

2) الفصلُ بين اسمِ كان وخبرِها، كقول كعبِ بن زهيرٍ[17] :

دِيارُ التِي بَتَّتْ حِبَالي وَصَرَّمَتْ وَكُنْتُ، إِذَا مَا الحَبلُ مِنْ حَلَّةٍ صُرِمْ،
فَزِعْتُ إلى وَجْنَاءَ حَرْفٍ كأَنَّمَا بِأَقْرابِها قَارٌ إذا جِلْدُهَا اسْتُحِمْ

وقد خَفَّفَ الظرفُ المُتَضمِّنُ معنَى الشرطِ («إذا ما الحبلُ من حلةٍ صُرِمْ») من حدَّة الارتباط بين «كانَ» وخبرها :

وكنت (+ اذا)/فزعت.

3) الفصلُ بينَ المؤكِّد والمؤكَّد. قولُ النابغة[18] وهو المثالُ النموذجي عندهم :

وَهُمْ وَرَدُوا الجِفَارَ على تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَومِ عُكَاظَ. إنِّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ وَثِقْتُ لَهُمْ بِحُسْنِ الظَّنِّ مِنِّي

4) الفَصْلُ بَيْنَ القَسمِ وجوابِه. قولُ مُتمم بْن نُويرَةَ[19] :

لَعَمْرِي، وَمَا دَهْرِي بِتَأْبِينِ هَالِكٍ وَلَا جَزِعاً مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا
لَقَدْ كَفَّنَ الْمُنْهَالُ تَحْتَ رِدَائِهِ فَتىً غَيْرَ مِبْطَالِ العَشِياتِ أَرْوَعَا

5) الفصلُ بين (الاستفهامِ + الظرف) وبين الفعلِ. قولُ امرئ القيس :

أَبَعْدَ الْحَارِثِ المَلِكِ بْنِ عَمْرٍو وَبَعْدَ الخَيْرِ حُجْرٍ ذِي القِبَابِ
أُرَجِّي مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ لِيناً وَلَمْ يَغْفَلْ عَنِ الصُّمِّ الصِّلَابِ

قالَ قدامةُ، بعدَ البيت الأولِ : «فالمعنى ناقصٌ عن تمامِه، فأتمَّه في البيتِ الثاني»[20] فهذِه أقصى درجاتِ الخرقِ التي وَردتْ في أغلبِها عند فحولِ الشعراء، ضمنَ قصائد بعضُها مَشهورٌ بجودتِه كملعقةِ امرئ القيس وعينيةِ مُتمِّم، مما يَدلُّ على أنها وردتْ طبْعاً، ودون تكلُّف أو قصدٍ لخرقِ قاعدةٍ أو مشاكسَةِ نظامٍ مطردٍ. أما غلبةُ التضمينِ على نصٍّ بأكمله

(16) ابنُ الأثير. المثلُ السائر 203/1.

(17) في العمدة 171/1.

(18) العمدة 172/1.

(19) نفسه.

(20) نقد الشعر 223.

فيبدو أنهُ طابعُ الأراجيزِ عند فُحولِها الكبارِ، كما سيأتي. ولم يخلُ التراثُ الشّعري العَربي، مع ذلك، من أمثلةٍ تبدو شاذَّة، صُنعت لمخالفةِ العُرف. من ذلك أبياتٌ نُسبت إلى الخَليلِ(21) وأبي العَتاهيةِ(22) وهي مَوجودةٌ كذلك في ديوانِ عمرَ ابنِ أبي ربيعةَ(23) وفيها تعمُّد ظاهرٌ لبَتْرِ أقصى درجاتِ التماسُك النحوي، ليس في القافيةِ فحسبُ، ولكن بينَ الأشطرِ أيضا. وزِيادةً في إبراز هذا الخرق وتوكيدِه عمَد الشاعرُ إلى تصريعِ جميعِ الأبياتِ، برغمِ أن المقطوعةَ من السريع، وهي :

يَاذَا الذِي فِي الحُبِّ يَلْحَى، أَمَا ... تَخْشَى عِقَابَ اللّهِ فِينَا، أَمَا
تَعْلَمُ أَنَّ الحُبَّ دَاءٌ، أَمَا ... واللّهِ، لَوْ حُمِّلْتَ مِنْهُ كَمَا
حُمِّلْتُ، مِن حُبِّ رخيمٍ، لَمَا ... لُمْتَ عَلَى الحُبِّ فَدَعْنِي وَمَا
أَطْلُبُ، إنِّي لَسْتُ أَدْرِي بِمَا ... قُتِلْتُ، إلاَّ أَنَّنِي بَيْنَمَا
أَنَا بِبَابِ القَصْرِ، فِي بَعْضِ مَا ... أَطْلُبُ مِنْ قَصْرِهِمْ، إذْ رَمى
شِبْهُ غَزَالٍ بِسِهَامٍ، فَمَا ... أَخْطَأَ سَهْمَاهُ، وَلَكِنَّمَا
عَيْنَاهُ سَهْمَانِ لَهُ، كُلَّمَا ... أَرَادَ قَتْلِي بِهِمَا، سَلَّمَا

فالمقطوعةُ، كما هو بيّن، تفصلُ :

1 ــ بينَ «أَمَا» (الاستفهام + نفي) وبين الفعل • مرتين
2 ــ بين «أَمَا» الاستفتاحيةِ وبين القسم • مرة
3 ــ بين المَوصول «مَا» وصلتِه • أربع مرات
4 ــ بين الظرف «كلما» و«بينما» والحدَث • مرتين على الأقل
5 ــ بين النفي «ما» وموضوعِه • مرتين
6 ــ بين الفعل والفاعل • مرة

وليسَ الكمُّ وحدَهُ ما يُميز هذا النموذجَ، بل يُميزُه نوعُ العلاقاتِ، فقد فَصَلَ الوقفُ النظمي بين كلماتٍ فارغة دلالياً وبين الكلمات الممتلئةِ التي تُكسبها معنى، وسيظْهرُ ذلك جليا بكتابة هذه الكلماتِ القوافي مُنفصلة عن سياقها : أما، أما، كما، لما، ما (صلة)، بما، بينما، ما، فما، لكنما، كلما.

(21) مفتاحُ العلوم 576.
(22) انظر م. هدَّارة. اتجاهات الشعر العربي (ق. II) ص 550 وحاشيته 1.
(23) ديوان عمر بن أبي ربيعة 392.

يلاحظ :

1) أن من بينها كلمات مشتركةَ اللفظِ، مثل «أما» = استفهام + نفي. و«أما» = استفتاح. ومثل : «ما» = النافية، و«ما» = الموصولة.

2) ارتكابُ الإيطاء في البيتِ الأول، وهذا مظهرٌ آخرُ لتحدّي القانونِ العَروضي.

فإذا كانتْ هناك درجةٌ أقوى من هذِه فينبغي أن تكونَ بترَ كلمةٍ، وقد وقعَ ذلك فعلا، وهو ما نتناوله بعد هذا مباشرة.

تضمين المَجازَ : الإدماج

لم تَطَّرِدْ كلمةُ مَجاز بهذا المعنى العَروضي عند البلاغيين. كما لم تطردِ الظاهرة التي تُعبر عنها. وتُسندُ هذه التسميةُ إلى المُبرد، كما سيأتي في كلام ابن سنانِ المصدر الوحِيدِ لحديثنا عن تضمين المجاز (فيما أتيح لنا الاطلاعُ عليه). والمجازُ هو أقصى ما يمكُن أن يَصلَ إليه بترُ الوحدة الدلالية، فهو ليسَ بتراً نحويا، في أي مستوىً من مُستوياتِه، بل هو بترٌ للوحدةِ المُعجمية نفسِها، إذ تنتصبُ القافية وسطَ الكلمة فتشطُرها شطرين. قال ابنُ سِنان في تعريفه : «ومن عيوبِ القوافي أنْ يتمَّ البيتُ ولا تتم الكلمةُ التي منها القافيةُ حتى يكونَ تمامُها في البيت الثاني»(24).

ولغرابةِ هذا المَسلك، والمثالِ المَرصودِ لهُ تعمَّد ابنُ سنان ذكرَ مصدرِه. فذكرَ أن أبا العلاءِ بنَ سليمان (المعري) كان كتبَ إليه أبياتاً من هذا القبيل، «وحكى أن أبا العباس المُبرد ذكرَها في كتابه الموضوع في القوافي، وسمَّى هذا الجنس من عيوبِ القافية المجازَ»(25).

والأبياتُ المقصودةُ هي(26) :

شَبيـــهٌ بابـــنِ يَعْقُـــوبٍ، وَلكِـــنْ لمْ يَكُـــنْ يُو
سُفُ يشربُ الخمـــرَ ولا يَزْنِـــي ولا يُو
سِعُ الأمْـــواهَ بالقهْـــوَ ةِ مَزجـــاً لم يكـــن دُو
نَ في صُبْـــحٍ وإمْساءِ وهـــذا مُنكـــرٌ يُو
شِكُ الرحمـــنُ أنْ يُصلِيـــه في نَارِ خِزْيٍ هُو
لَهَـــا أهْـــلٌ فلاَ يَكْشِـــفُ عَنْـــهُ رَبُّنَـــا السُّو

---

(24) سر الفصاحة 186.

(25) نفسه 186.

(26) نفسه 186 ــ 187.

ءَ. إنّ الأَخْضَرَ الإِبْطَيْـــــــنِ ذَا الفَــــحْشَاءِ لَا يُو
قِدُ النَّـــارَ لِأَضْيَـــافٍ وَلَـــوْ قِيـــلَ لَهُ ذُو
دَنَانِيــــرَ وأَمْـــوَالٍ فَيَـــا رَحْمَـــانُ لَا تُو
سِعِ الــرِّزْقَ عَلَـــى هَذَا الَّـــذِي مَنْظَـــرُهُ لُؤْ
لُؤٌ، وَالفِعْـــلُ سَتُـــوقٌ فَوَزْنُ الـــرِّيشِ لَا يُو

فالجملُ هنا سلسلةٌ موصولةُ الحلقاتِ، إذ تظهر النقطُ والفواصل داخلَ الأبيات، في حين ترفضُ نهايةُ البيتِ أيَّ شَكلٍ من أشكالِ الوقفِ. ومع ذلكَ يُصرُّ الشاعرُ على تذكيرنا بالقافيةِ والوزنِ قبلَ أن يكون ذلكَ بالخطِّ (البياض). إن الوقفَ النظميَّ يخترقُ الكلماتِ. هذا المُستوَى من البترِ الذي جَرَّبه الشعراءُ العربُ القدماءُ هو مستوى تجريبيٌّ مَحضٌ حتى عندَ الشعراءِ المحدثينَ. وهو إذ يُهدِّد الدلالةَ يصل إلى أقصى ما يمكنُ أن يَسمح به فنٌّ لُغوي. ولذلك يبقى هذا النوعُ مقبولاً، في مستوىَ قبولِ شعرِ الألغاز الذي توسع ديوانه في العصور المتأخرةِ عن العصر العباسي، فهما مَعاً يمثلان تطرفاً في استغلالِ الإمكانياتِ الشعرية وتقديم بعضِها على حسابِ البعضِ الآخر.

ومصطلحُ **إدماج** الذي نقترحُه هنا عوضاً لمصطلحِ مُجاز استُعمل في دمجِ الشَّطرين ولحمهما بكلمةٍ تقعُ القاسمةُ وسطَها. وسُمي أيضا المُداخَلَ[27].

التضمين الداخلي : اتجاه الاتساق

بَعْد أن تبينا مفهومَ التضمين ــ بل ربما بنيناه ــ في المُستوَى النظمي العامّ، وفي المستوى الذي عولجَ فيه بشكلٍ أخصَّ وهو البيتُ والجملةُ، نخصِّصُ الحديثَ بنقلِ هذا المفهومِ إلى البناء الدَّاخلي للبيت فربَّما اكتشفنا له فاعليةً مخالفةً، ربما انتقلَ من أن يكون عَيْباً من عيوبِ القافية ليصيرَ مولِّداً للشاعريةِ. وبرغم انصرافِ حديثِ البَلاغيينَ وعلماءِ العروضِ عن التضمينِ وما يتصلُ به إلى البيتِ والجُملة، فلن نعدمَ عندهم حديثاً عن الوحداتِ النظمية والدلالية العاملةِ، داخلَ البيتِ وَفي حدوده، دونَ النظرِ إلى مُحيطهِ. وقد بَدا لنا أن عملَ أبي العباس ثعلب في هذا الصدد ذو أهميةٍ كبيرة. ولذلك اتخذناهُ مِحورا لبناء الخطوةِ الأُولى من هذا المبحث.

فَمِمَّا لهُ دلالةٌ كبيرةٌ أن أبا العباس ثعلب الذي تناول في كتابه «قواعد الشعر» صوراً بلاغية ذواتِ أهميةٍ كبيرة، مثلِ الاستعارة والتجنيس، كما تناولَ أغراضَ الشعرِ، قد تجاهلَ ذلكَ كلَّهُ عِندما فكَّر في تصنيفِ الشعرِ إلى أقسامٍ، ووضعِه في طبقاتٍ حسبَ سُلَّم الجودةِ والرداءَة بل

(27) العمدة 177/1.

اعتمدَ أساساً واحداً، وهو مَدى استقلالِ الوحدةِ الإيقاعيةِ أو عدم استقلالِها دلاليا. فهل كانتْ مسألةُ استقلالِ الوحدةِ الايقاعيةِ من الأهميةِ بحيثُ تُعتَمَد، وحدَها، أساساً في تمييز جيدِ الشعر من رديئه ؟

إن الشعرَ مرتب عندَ ثعلب، في خمس طبقات[28] :

1) (أبلغُ الشعر).

2) «الأبياتُ الغُر».

3) «الأبياتُ المُحَجَّلَة».

4) «الأبياتُ الموضحة».

5) الأبياتُ المرجلة».

وسنحاولُ فيما يلي بيانَ طبيعةِ هذه الطبقاتِ، ووشائجِ القربى التي تربط بينها وسرِّ تقديم بعضِها على بعض. من خلالِ تصنيف يخدُم وجهةَ نظرنا.

1) **استقلال الشطر دلاليا** : وفيه مستويان متصلان في الجودة.

أ ـــ **المستوى الأول** : **استقلالُ الشطرين معا** استقلالاً نظميا ودلاليا، فيكونُ بينهما تكافؤٌ وتَعَادُل من جهة، ويكتفي كل منهما بمعناه من جهة أخرى : «أبلغ الشعر ما اعتدل شطراهُ، وتكافأتْ حاشيتاهُ، **وتم بأيهما وُقِفَ عليه معناه**»[29].

وهذا ما سماهُ العَسكري، فيما بعدُ، «التشطيرُ»، «وهو أن يتوازنَ المِصراعان والجُزآن وتتعادلَ أقسامُهما، مع قيام كل واحدٍ منهما بنفسه، واستغنائِه عَن صاحبه»[30]. ومِن تَتَبُّع العلاقةِ الرابطة بين الشطرينِ في الأمثلة التي أوردَها تبينَ أنها لا تتجاوزُ مستوى العَطف، مثل قولِ أوس بن حَجر :

فَتَحْدِرُكُمْ عَبْسٌ إلينَا وعَامِـرٌ وَتَرفَعُنَا بَكْرٌ إلَيْكُمْ وَتَغْـلِبُ

وقد تكونُ العَلاَقةُ أقوى من ذلك، أي عودة الضميرِ في الشطرِ الثاني على الأول. وليس من شأننا هنا أن نناقشَه في مثالين لا ينطبقُ عليهما التعريفُ، فإنما نهتمُّ بالظاهرةِ في عمومها.

ب ـــ **المستوى الثاني** : **استقلال الشطر الأول** وحدَه. وهذه هي الأبياتُ الغر، وأحدها

(28) قواعد الشعر 63.

(29) قواعد الشعر 63.

(30) الصناعتين 463. وانظر ص 294 في شأن التسمية.

أغرُّ، وهو ما نجمَ من صدر البيت بتمام مَعناه، دون عجُزه، وكان لو طُرح آخرُه لأغنى أولُه بوضوح دلالته»(31).

وقد أُلحقَ هذا المُستوَى الثاني بالمستوى الأول لما بينهما من تشابهٍ في انسجام البنية النظمية والدلاليةِ في شطريهما الأولين. واستُغني في المستوى الثاني (ب) عن الشطر الثاني لاعتبارين بَلاغيين كلاسيكيين حرَص ثعلبُ على تسجيلهما :

1) بُروزُ الوَظيفةِ الإبلاغيةِ التواصليةِ «لأن سبيلَ المتكلم الإفهام»، وهو متحققٌ بالشطر الأول.

2) ميلُ العرب إلى الإيجاز. «فأخفُّ الكلامِ على الناطقِ مَؤونةً، وأسهلُه على السامع مَحملاً ما فُهِم عن ابتدائه مرادُ قائله، وأبانَ قليلُه، ووضحَ دليلُه، فقد وصفتِ العربُ الإيجازَ فقرظته، وذكرت الاختصارَ ففصَّلته»(32).

فالأمرُ يرجعُ في الحالتين للوظيفة التواصلية. بل هناك حضورُ قوي للوظيفةِ الحِفظية التذكُّرية التي تُيسِّرُ بقاءَ الخطابِ وانتقالَه وتداولَه. ومعلوم أن إيقاع الوقفِ الصوتي على الوقفِ الدلالي يضاعفُ سلامةَ الخطابِ. ولا غرابة إذن أن نجدَ أغلبَ أمثلةِ النوع الأولِ ــ النوع المثالي ــ مما ذهبَ مَثلاً، أو مما هو في قوة الأمثالِ، مثلُ قول امرئ القيس.

اللَّهُ أَنْجَحُ مَا طَلَبْتَ بِهِ وَالبِرُّ خَيْرُ حَقِيبَةِ الرَّحْلِ

وقولِ زهيرُ :

وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَدُواً صَدِيقَهُ وَمَنْ لَا يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لَا يُكَرَّمِ

وقولِ طرفة :

سَتُبْدِي لَكَ الأيامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

فهذه بعضُ أمثلةِ ثعلبِ ولم تغِبْ عنه هذه الخصوصيةُ. بل ربما كانت رائدَه ورائدَ رواةِ الشعر والمُربين في عصرِه، قال : «وبعدُ، فهو أقربُ الأشعار من **البلاغة**، وأحمدُها عند أهل **الرواية**، وأشبهها بالأمثالِ السائرة»(33).

أما الشطرُ الثاني ــ في شِعر المستوى الثاني (ب) ــ فهو تابعٌ للشطر الأوْلِا ومفتقرٌ إليه، يُقوِّي المَعنى أو يفصِّلُ جانبا من جوانِبه، وبرغم اقتضاءِ البيْتِ الأولِ لهُ فهو (الأوُل) مُستغنٍ

(31) قواعد الشعر 67.

(32) نفسه 63.

(33) قواعد الشعر 64.

عنه، والوقفُ عليه كافٍ، كما أن الوقفَ على الشطر الثاني أكفى، حسبَ عبارة ابن الجزري[34] ومن أمثلةِ ثعلب في ذلك قولُ الخنساء[35] :

وَإِنَّ صَخْراً لَتَأْتَمُّ الهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ

وقول ليلى الأخْيَلية[36] :

قَوْمٌ رِبَاطُ الخَيْلِ وَسْطَ بُيوتِهِم وَأَسِنَّةٌ زُرْقٌ يُخَلْنَ نُجُومَا

فعجُزُ البيتِ الأولِ صورةٌ لصدرِه، وعجزُ البيتِ الثاني توسيعٌ لمعنى صدرِه. فكلاهما لا يستقلُّ بنفسه.

2) **تَماسكُ الشطرين دلاليا** : وفيه مُستويان مُتناقضان : جيدٌ ورديء.

أ ــ المستوى الأول، ويضمُّ الطبقة الثالثة «الأبياتَ المُحجَّلة»، وهي الأبياتُ التي تحقق درجةً من التماسك الدلالي بين الشطرين إذ تَنتُجُ فيها قافية البيتِ عن عروضِه، ويُبيِّن عجزه بغيةَ قائله[37].

فهناك تفاعل بين الشطرين : الأولِ (المصدر) ينتج الثاني، ويمهدُ له، والثاني (العجز + القافية) ينعكسُ على الأول فيوضحُ بغيةَ الشاعر. وشبَّهَ هذه العلاقة بِـ «النورِ بعَقِبِ الليلِ» وبِـ التَّحجيلِ في الخيلِ. والمُهم هنا أن النورَ (تمامُ المعنى وكمالُه) يشرقُ مع القافية، لا يتعدَّاها إلى ما بعدها. على أن الظلامَ الذي تحدثَ عنه في المثالِ ليس حالكاً يؤدي إلى اختلاطِ الرؤيةِ. ولو وقعَ ذلك لكانتِ الأبياتُ من الصنف المرْذول، أي من «الأبياتِ المُرجَّلة». فما الفرقُ بين المستويين ؟

ب ــ المستوى الثاني : ويضمُّ الدرجةَ الخامسةَ وهي الأخيرةُ، التي سماها (الأبيات المُرجَّلة)، تلك «التي يكمُل معنى كل بيتٍ منها بتمامه، ولا ينفصل الكلامُ منه ببعضٍ يحسنُ الوقوفُ عليه غيرِ قافيته»[38].

فهذا المستوى يشترك مع المستوى الأولِ (أ) في كون كمالِ معناه بتمامِ البيت، ولكنه يختلفُ عنه في الشطرِ الثاني من هذا التعريفِ، وهو امتناعُ الوقوفِ على أي جزءٍ من البيت

---

(34) مَثَّلَ ابن الجزري للوقفِ الكافي والأكفى بقوله تعالى : «في قُلوبِهِمْ مَرضٌ» فهو كاف، وأكفى منه «فزادَهُم اللهُ مَرضا» و«بِما كانُوا يكْذِبُونَ» أكفى منهُما. (النشر 228).

(35) قواعد الشعر 68.

(36) نفسه 69.

(37) قواعد الشعر 71.

(38) نفسه 79.

قبل القافية، أي أن أولَ البيتِ مُفتقرٌ لقافيته، «إذْ كان فهمُ الابتداءِ مقروناً بآخره، وصدرُه منوطا بعجُزِه، فلو طرحت قافيةُ البيت وجبتْ استمالتُه (كذا)، ونُسب إلى التخليط قائله»(39).

فنحن هنا إذن بإزاءِ افتقار أولِ الكلامِ لآخرِه، وهذا يدخلُ ضمنَ تضمينِ الإسنادِ المعيبِ عند أغلبِ البلاغيين. ولذلك اعتُبرَ هذا النوع من الشعر أبعدَ تلكَ الطبقاتِ كُلِّهَا «من عمودِ البلاغةِ، وأذمِّها عندَ أهلِ الرواية»(40).

وبالمقارنةِ نلاحظُ أن هذه الطبقةَ من الشعرِ تناقضُ الطبقاتِ الأخرى كلَّها : تناقضُ الطبقةَ الأولى بتماسكِ شطريْها، وتناقضُ الطبقة الثانيةَ في احتياجِ الشطرِ الأولِ للثاني، وفي تأخيرِ الفهم إلى نهايةِ البيت، في حين أنَّ مزيةَ الطبقةِ الثانيةِ كامنةٌ في استقلالِ الشطرِ الأولِ وقيامِه بنفسِه دَلاليا. وتناقضُ الطبقةِ الثالثةَ في نقطتينِ أساسيتين : عدمُ إمكانيةِ الوقوفِ قبل نهايةِ البيتِ، وبالتالي اختلافُ المعنى عند اطراحِ القافية. (هذا حسبَ التعريفِ، ولَا يهمنا الخوضُ فيما يُمكنُ أن يقع من تداخلٍ في الأمثلة، فكيفينا التصورُ الذي أخذناهُ من التعريفاتِ التي لم يحرصْ عليها ثعلبُ في مَبحث من كتابه كما حرصَ على تدقيقها في هذا المبحث). وفي قضية امتناعِ الوقفِ داخل البيت تتناقضُ الطبقة الخامسة مع الطبقة الرابعة (الأبيات الموضحة) التي تعطي أوسعَ الفرص للوقف بنظامها الترصيعي، كما سنرى.

ومن هذه المقارنات يبدو أن الطبقةَ الخامسة لا تحل درجةً في سلم الجودة، إذ إن ما قبلها لا يمهِّد لها. فالأمر يتعلق، في نظري، بإجمال النقائضِ التي يُمكن أن تقابل مزايا الطبقاتِ الأربعِ الجيدةِ وجمعِها في طبقة مرذولةٍ، هي تلك التي يكون فيها التضمينُ إسناديا : يكون فيه الأولُ مُفتقراً للثاني.

3) استقلالُ القرائنِ الترصيعية : الطبقة الرابعة

سَمَّى ثعلبُ هذه الطبقة «الأبيات الموضحةُ، وهي ما استقلتْ أجزاؤُهَا، وتعاضدت فصُولها، وكثرت فقرها، واعتدلت فصولُها، فهي كَالخيلِ الموضَّحَة، والفصول المجزَّعة، والبرودِ المحبَّرة»(41).

وقد خصَّ هذا النوع من الشعرِ بجزيلِ الثناء. تجاوزَ هذا الثناءُ التنويهَ المنثورَ المرصَّعَ، نحوَ ما جاء في التعريف، إلى الكلامِ المنظوم، فاستعارَ في التنويه بها قولَ «الطَّائي في صفةِ مثلها»(42) :

---

(39) نفسه 79 — 80.

(40) نفسه 79.

(41) قواعد الشعر 57.

(42) قواعد الشعر 75. وأورد في وصفها أيضا قولَ ابن قنبور : =

تَخْتَالُ فِي مُفَوَّفِ الأَلْوَانِ مِنْ فَاقِعٍ وَنَاضِرٍ وَقَانِ

وهذا الاحتفالُ الاستثنائيُّ يَدلُّ على أن وضعَ هذا الصنفِ من الشعرِ في المرتبة الرابعةِ لا يجعلُه يتأخر عن الدرجاتِ الأخرى، بل رُبما تقدم بعضَها إذا نظرنا إلى ما قيل في كل منها.

لنعدِ الآنَ إلى التعريف لنرى أهمَّ الصفات التي خولت هذا الصنفِ من الشعر تلك المكانةَ الرفيعةَ. إن هذه الصِّفاتِ، كما في التعريف، هي :

1 ــ أ ــ استقلالُ الأجزاء.
ب ــ تعاضدُ الفصول.

2 ــ أ ــ كثرةُ الفقرات.
ب ــ اعتدالُ الفصول.

ويهمنا في هذا المقام الصفتانِ الأوليان (1 : أ، ب). فكيفَ يجمعُ بين استقلالِ الفِقر وتعاضُدها ؟ ينبغي أن نتذكَّر أننا نتحدثُ، مع ثعلب، في إطار البيتِ. والبيتُ وحدة كُبرى تحتوي وحداتٍ دنيا. فالاستقلالُ المقصودُ مُتحقّق في مستوى الترابط النحوي والدلالي، إذ يمكن أن تستقِل كلُّ قرينة بذاتها لتكون **فصلة** من **جملة** كبرَى رابطها مَضموني فكري. وبذلك يتساكنُ الاستقلالُ والتعاضدُ داخل البيت.

والأمثلةُ التي قدمها ثعلبُ للأبيات الموضَّحة»، هي أمثلة الترصيع الصرفيّ والتركيبي، نقتصرُ منها على إيراد مثال واحدٍ، هو قولُه(*) :

المَجْدُ حُلَّتُهُ، وَالجُودُ عَلَّتُـهُ والصِّدْقُ حَوْزَتُهُ، إنْ قِرْنَهُ هَابَا
خَطَّابُ مُعْضِلَةٍ، فَرَّاجُ مُظْلِمَةٍ إنْ هَابَ مُعْضِلَةً، أَتَى لَهَا بَابَا

* * *

وبعدُ، فمن أهمِّ النتائج التي يُمكن استخلاصُها من قراءة تصنيفِ ثعلب الشعرَ إلى طبقات حسبَ العلاقة بين الوحدةِ النظمية والوحدة الدلالية :

= كلُّ فَرْدٍ في محاسنِهـــا كائـنٌ في نعتـه مثَـلا
ليسَ فيهـا ما يقـالُ له : كَمُلتْ، لو أن ذا كَمُـلا
(نفسه 76).

(*) قواعد الشعر 79.

1) أن الناقدَ يحصرُ الحديثَ داخلَ البيتِ. وأن أسوأ الحالاتِ، عندَهُ، تلك التي ترهنُ المَعنى بالقافية (تضمين داخلي). أما ارتهانُ المعنى بما بعدَ البيتِ (تضمينُ خارجي) فيبدو أنهُ أمرٌ غيرُ مستساغ عند ثَعلب. وفي جميع الأحوالِ فقد حَصرَ حديثَهُ في البيت.

2) مرجعُ ثعلب في التنظير والتقويم هو «عمودُ البلاغة»، و«أهلُ الرواية». ذكرَ ذلك في الحديث عن الطبقةِ الأولى والطبقة الأخيرة. ويهمنا أن نسجلَ هنا الأهمية التي يُعطيها ثعلب لأهل الرواية، فهم أصحابُ **اختيار** أيضاً، وقد كان لهم دورٌ في توجيه الذوق إلى الشعرِ المُوقَّع السهل الحفظِ خاصة، ذلك الذي تقتربُ معانيه من الأمثال المستقلة. إن ثعلب يُمثلُ الاتجاهَ البلاغي السَّمعي المحافظَ الذي مازالَ مُهيمنا في عصره وسيظل كذلك، برغم اتجاهِ الشعراءِ إلى مُجافاتِه ومشاكستِه كما مرّ مع أمثلةِ المجازِ والإفتقارِ. وَقد تحولتِ الروايةُ مع عملية الاختيار وتسجيل المَجموعات إلى نشاطِ نقدي بلاغي. فصاحبُ الاختيارِ يصدرُ حكماً، وعلى البلاغي، أن يُعلِّله[43]، وهذا فعلاً ما حاولَ ثعلبُ إنجازَه. و«قَد حكى الحَاتمي أن حَماداً الراوية سُئِلَ : بأي شيءٍ فُضِّل النابغة ؟ فقال : إن النابغة إذا تمثلتَ بيتاً من شعرِه اكتفيتَ بِه، مثل :

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيبَةً وَلَيْسَ وَرَاءَ اللَّهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبُ

بل لو تَمثلت بنصفِ بيتٍ من شعرِه اكتفيتَ به، وهو قوله :

أيُّ الرِّجَالِ المُهَذَّبُ»[44].

وهذا رأي لم يَستسغْه ابنُ رشيق الناقدُ الذي يرى الشاعريةَ في تفاعل عدةِ عناصر لَا في هيمنةِ عُنصر واحدٍ. بل لم يصدِّق أن يَصدرَ ذلك عن حَمادٍ، فشكَّكَ في روايةِ الخبرِ، فقال : «وقد حكَى الحَاتمي أشياءَ لا أدري كيفَ وجَّهها»[45] يقصدُ الخبر السابق.

الاتساق الصناعي : الإيغالُ

من الأكيدِ أن الشاعرَ القديمَ كان يسعى بكلِّ الوسائلِ التي تُتيحُها لهُ اللغة إلى الملاءَمة بين الوحدةِ الدلاليةِ والوحدةِ النظميةِ. ولم تَكنْ هذه المُهمةُ يَسيرةً، فالأفكارُ قائمة على التنوعِ والتفاوتِ في مُستويَي البساطةِ والتركيبِ، في حين كانتِ الوحدةُ النظميةُ ثابتةَ الحجمِ. ولم تُؤدِّ هذه المفارقةُ إلى تجاوزِ المعنى لحدودِ البيتِ، كما هو الشأنُ في التضمين، بل وقع أيضاً

(43) انظر في هذا الصدد حِواراً مع الدكتور عبد الله الطيب في مجلة «دراسات أدبية ولسانية» العدد 2 سنة 1986 ص 83.

(44) العمدة 282/1.

(45) نفسه.

نقيضُ ذلك، وهو انتهاءُ المعنى قبلَ نهايةِ البيتِ. إن هذه الضرورةَ اللغويةَ والخارجةَ عن اللغةِ في نفس الوقتِ تتطلبُ علاجا لا يكتفي باصلاحِ الخَطأ، بل يهدفُ إلى تحويلِه إلى صورةٍ من صُور الحُسنِ. فكانَ لابد للشاعر من اللُّجوءِ إلى مجموعةٍ من الوسائل الحَشْوية الإضافية، سواءٌ في حشوِ البيت «الحشو»[46] أو في آخره (الإيغال والتكميل) للملاءَمة بين الوحدةِ الدلالية والوحدةِ النظمية.

ويُعتبرُ الإيغالُ المُصطلحَ الدقيقَ عندَ القدماءِ في تناولِ هذه الظاهرةِ في النظم والنثرِ معاً. فَـ «هو» (في الشعر) أن يأتي الشاعرُ بالمعنى في البيتِ تامّاً من غير أن يكونَ للقافية فيما ذكره صنعٌ، ثم يأتي بها لحاجةِ الشعر في أن يكونَ شعراً إليها»[47]. فيمكنُ اعتبارُ الإيغالِ نوعاً من الاقتضاء النظميّ بل هو افتقارٌ، إذ لا يمكنُ الوقفُ قبل إشباعِ الوزنِ، ولا يمكنُ وضعُ القافية حيثما اتفق، وبالتالي لابدَّ من تَرميم البيت. ولا يُمكنُ، مع ذلك، وضعُ أصواتٍ مناسبةٍ إيقاعيا وجرسيا وحسبُ، بل لابدَّ من إضافةٍ معنويةٍ يكونُ فيها توسيعٌ للمعنى أو تخصيصٌ له، أو بيانٌ لصفةٍ من صفاته. فيكون بين الجملةِ التامة وما أضيفَ إليها اقتضاءٌ من جهةٍ وافتقارٌ من جهة ثانيةٍ، والا اختلَّ التوازنُ. ومن هُنا اعتُبر الإيغالُ الموفقُ الذي تقترنُ فيه الإضافةُ اللفظيةُ بإضافةٍ معنويةٍ عنواناً للكفاءَةِ الشعريةِ. فمن أشعرِ الناس عندَ الأصمعي مَن «ينقضي كلامُه قبلَ القافيةِ، فإن احتاجَ إليها أفادَ بها مَعنًى»[48]. أما إذا لم يُوفَّقِ الشاعرُ في مُراعاةِ الجانب الدَّلالي، فوضعَ كلمةً غير ذاتِ مزية دلالية لمجرد ملاءمتِها الصوتيةِ لموقعِ القافيةِ، اعتُبرَ ذلك من عيوبِ القافية. ومثل قدامةُ للزيادةِ اللفظيةِ غيرِ الموفقةِ دلالياً بقولِ أبي عدي القرشي :

وَوُقيتَ الحُتُوفَ من وَارِثٍ وَا لِ وَأَبْقَاكَ صَالِحاً رَبُّ هُودِ

وعلق عليه بقوله : «فليسَ نسبةُ هذا الشاعرِ اللهَ، عز وجلَّ، إلى أنه «ربُّ هودٍ» بأجود من

(46) نقد الشعر 218. والحشو من «عيوب ائتلافِ اللفظ والوزن.. وهو أن يُحْشى البيتُ بلفظ لا يحتاجُ إليه لإقامةِ الوزنِ «كقول أبي عدي القُرشي :

نحنُ الرُّؤوسُ، وما الرؤوسُ إذا سمتْ في المَجدِ **للأقوامِ**، كالأذْنـــابِ

وشبيهٌ بالحشو «التفصيلُ» (ص 221).

(47) نقد الشعر 170 ويعمم العَسكري التضمينَ على الصناعتين معاً، فلا يتحدثُ عن القافية والبيت بل عن الكلام والمقطع، والإيغال عند «هو أن يستوفي معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه... ثم يأتي بالمقطع فيزيد به الكلامَ وضوحا وشرحا، وتوكيداً وحُسناً» (الصناعتين 422). ويجعل ابنُ حجة بين التكميل والإيغال «تجاذبا» حتى ليكاد كلٌّ منهما أن ينتظمَ في سلكِ الآخر (خزانة الأدب 234). ثم يقولُ : إن الناسَ سلموا، مع ذلك، بتقسيم قدامة. ولم أجدْ في كتاب قدامةَ ذكراً لِـ التكميلِ فلعلَّه قصدَ «الحشوَ» عندَ قدامة.

(48) من عيوب القافيةِ عدد قدامة «أن يُؤتَى بالقافية لتكون نظيرةً لأخواتها في السجع لا لأن لها فائدةً في معنى البيت» (نقد الشعر 224).

نسبتِه إلى أنه ربُّ نوحٍ، ولكنَّ القافيةَ كانت داليةً، فأتى بذلك للسجع، لَا لإفَادَةِ مَعْنىً بما أتى به منه»(49).

ولملاحظة مَدى اهتمامِ البلاغةِ القديمةِ بمكافحة التضمين وتحقيق التوازنِ بين التمفصلِ والتقطيع يكفي الرجوعُ إلى كتابِ نقد الشعرِ لقدامةَ بن جعفر الذي أعارَ هذه القضية اهتماماً كَبيراً، ونحت لها مصطلحاتٍ مُتعدِّدةً منها : الإيغالُ، والحَشوُ، والتفصيلُ، بل إن حديثَه، في فصولٍ عديدَة، يدورُ حول هذه المُعضلة :

«نعتُ ائتلافِ اللفظِ مع الوزن»(50) في جانب منه.

«نعتُ ائتلافِ المَعنى مع الوزن»(51).

«نعتُ ائتلافِ القافيةِ مع ما يَدلُّ عليه سائرُ البيت» في جانب منه.

«عيوبُ ائتلافِ اللفظ والوزن»(52).

«عيوبُ ائتلاف المعنى والوَزن»(53).

وبذلك تُعتبرُ نظرة قدامةَ إلى الموضوعِ تطويراً لِوجهة النظرِ التي عبرَ عنها ثعلبُ قبله.

وأخيراً فإن الإيغالَ ــ الذي هو أحدُ مَظاهر الإجادة ــ هو في عمقِه هروبٌ من التضمين. فالواقعُ أن التضمينَ إنما تشتدُ وطأته إذا توقفتِ الجملةُ داخلَ البيتِ ودون القاسمةِ أو القافيةِ، وعجزَ الشاعرُ عن ترميم البيتِ. ولهذا السببِ تسامحتِ البلاغةُ الغربية الكلاسيكيةُ في التضمينِ سواءٌ كان داخليا أو خارجيا إذا استمرتِ الجملةُ إلى موقعِ الوقفِ النظميِّ الطبيعي(54). فنُظر لذلك من زاوية أخرَى، واشتُرط في التضمين ألا يكونَ هناك إيغالٌ، فإنْ تحققَ الإيغالُ سقطَ التضمينُ، وفقد صفتَه(55). ومن هُنا ذَهبَ بعضُ الشعريينَ المُحدثين إلى قلبِ القضية، وتعريف التضمينِ باعتبارِه انتهاءَ الجملةِ داخلَ البيت، أي أن الشرطَ صارَ هو جوهر التعريفِ(56).

---

(49) نفسه 224. قد يَلجأ بعضُ الشعراءِ إلى اختلاقِ كلمات غير موجودة في معجم اللغة، كما رُوي عن رؤبة بن العجاج وَابن أَحْمرَ الباهلي. ومن الأكيد أن لعبة الغُموض والغريب لعبةٌ فنيةٌ، وهي غيرُ استعمال المَعروف من اللغة في غيرِ موْضعِه. (انظر محمد الأسعد مقالة في اللغة الشعرية 64).

(50 ــ 53) الصفحات على التوالي هي : 166، 167، 218، 221.

(54) انظر M. Grammont. Petit Traité. p. 9 - Mazaleyrat. Eléments p. 118

(55) انظر Mazaleyrat في المرجع السابق.

(56) جان كوهن. بنية اللغة الشعرية ص 67.

ــ اتجـــاه الترابـــط :

إلى جانب الاتجاه التجزيئي الذي يقدم الاتساقَ الداخلي والخارجي، ظهر اتجاهٌ اعتَبرَ الترابط مَطلبا بلاغياً. وهو اتجاهٌ ذو طبيعة نقدية أوَّلاً، ثم سرت مفاهيمه لتأخذ حظها من التنظير البلاغي. وقد نبهَ ابنُ رشيق إلى وجودِ هذا الاتجاه بقوله : «ومن الناس من يستحسنُ الشعرَ مَبْنِيا بعضُه على بعضٍ، وَأنا أستحسنُ أن يكونَ كلُّ بيت قائماً بنفسِه لا يحتاجُ إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصيرٌ، إلا في مواضعَ معروفة مثلِ الحكاياتِ وما شاكلها فإن بناءَ اللفظِ على اللفظِ أجودُ هناك من جهة السَّردِ»(57).

ويمكنُ اعتبارُ هذا الاتجاه اتجاهاً نحو **الاقتضاء** بالمفهوم الذي حدَّدناه فيما سلف.

وربما كان ابنُ رشيق يُشير في قوله : «ومن الناس ...إلخ» إلى ابن طباطبا الذي نظر إلى القصيدة باعتبارها وحدةً متماسكة «كأنها مُفرغة إفراغا»(58). ويَبْدو ــ من ألفاظِ ابنِ طباطبا ــ وكأنَّ هذا الاتجاهَ يقاومُ النزعةَ التجزيئيةَ التي دافع عنها ثعلبُ. فثعلبُ يحبِّذُ الشعرَ الذي يُضاهي الأمثالَ، في حين يقولُ ابن طباطبا : «إن الشعرَ إذا أسِّسَ (كَـ) **فصول الرسائلِ** القائمةِ بأنفسها، **وكلماتِ الحكمةِ** المستقلة بذاتها، **والأمثالِ السائرةِ** الموسومة باختصارِها لم يحسُن نظمُه»(59).

ومع الأمثلةِ المباشرةِ لهذا الحديث يتضحُ أن ابن طباطبا يفضلُ الشعرَ الذي تتوالد معانيه عَبرَ الأبيات المتواليةِ وتشتق ألفاظُه بعضُها من بعض، مثل قول الشاعر :

فَمَا أَنَا دَارٍ أَيُّهَا هَاجَ لِي كَرْبِي ... وَفِي أَرْبَعٍ مِنِّي حَلَّتْ مِنْكِ أَرْبَعٌ
أَمِ النُّطْقُ فِي سَمْعِي، أم الحُبُّ في قَلْبِي ... أَوَجْهُكِ فِي عَيْنِي، أَمِ الرِّيقُ فِي فَمِي،

فالبيتُ الثاني تفصيلٌ لما أُجمل في الأول، وكشفٌ لما غَمضَ منه، غيرَ أن التَّرابط **فكريٌّ** مَنطقيٌّ وليسَ إسناديا نَحويا. والوقفُ مُمكن، وإن كان من شأنِه أن يُحوِّل البيتَ الأوَلَ إلى ما يُشبهُ اللُّغزَ.

وعموما فإن التماسكَ الذي يَطلبُه ابنُ طَباطبا هو ذلك الذي يمنعُ أي تدخُّل خارجي في ترتيبِ أبياتِ القصيدةِ، «فإن قُدِّم بيتٌ على بيتٍ دخَله الخللُ»، وهذا الشرطُ، كما هو معلوم، يخالفُ طبيعة بناءِ أغلبِ الشعرِ القديم. غيرَ أن البلاغيين تحدثوا عن كثيرٍ من الصورِ البديعيةِ

(57) العمدة 1/261 ــ 262.
(58) عيار الشعر 131.
(59) نفسه 132.

التي تَستجيبُ لهذا المَطلب[60]. بل إن مُصطلح «تضمين» نفسَه سُجِّل عندهم ضمن مُصطلحات البديع معَ اختلافٍ في التعريف. فالتضمينُ باعتبارِه عيبا، «هو أن تَتعلقَ قافيةُ البيتِ الأولِ بالبيت الثاني»[61]. والتضمينُ المُدرج ضمنَ صُور البديع هو (عندَ التبريزي نفسِه الذي أخذنا منه تعريف الأول) : «أن يأتي البيتُ لا يتمُّ معناهُ إلَّا بالذِي بعدَه»[62]. ومما يَدلُّ على أنهم نظروا إليه باعتبارِه ظاهرةً واحدةً قولُ التبريزي، بصددِ الحديث عن الثاني : «وقد تقدَّم ذكره». والحالُ أنهُ يضعُهما في موقعين متناقضين دون أن يستفزَّه ذلك، أو يدعوَه إلى التفريق بينهما. إن الأمثلة التي قدمت في الحالتين تدلُّ على أن الأمر لا يَتعلقُ بخلطٍ، بل بوجُودِ مُستويين، فشاهدُه في الحالةِ الثانية قولُ الحارثِ بنِ مَضاضٍ في الأبيات المشهورةِ السائرة :

وَقائِلَةٍ، والدَّمْعُ سَكْبٌ مُبَادِرُ ... وَقَدْ شَرَقَتْ بِالْمَاءِ مِنْهَا المَحَاجِرُ
وَقَدْ أَبْصَرَتْ حَمَّانَ مِنْ بَعْدِ أُنْسِهَا ... بنا، وهْيَ مِنَّا مُوحِشَاتٌ دَوَائِرُ :
كَأَنْ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الحَجونِ إِلَى الصَّفَا ... أَنِيسٌ وَلَمْ يَسْمُرْ بِمَكَّةَ سَامِرُ
فَقُلْتُ لَهَا، والْقَلْبُ مِنِّي كَأَنَّمَا ... يُقَلِّبُهُ بَيْنَ الجَوَانِحِ طَائِرُ :
بَلَى نَحْنُ كُنا أَهْلَهَا فَأَجَاءَنَا ... صُرُوفُ اللَّيَالِي وَالْجُدُودُ الْعَوَاثِرُ.

ونحنُ نعتقدُ أن القدماءَ إذا لم يُوفَّقوا أحْياناً في تفسير الظواهرِ وكشفِ الفروقِ، فإنَّهم لا يخطئونَ في الاختيارِ، خاصة حين يتعلقُ الأمْرُ بالتواترِ. ولذلك سنحاول تفسيرَ هذه الظاهرة من جانبين : اللغة والتاريخ.

1) فَمنْ وجهةِ النظرِ اللغويةِ ننظرُ في العلاقةِ بين التمفصلين، إذ نعتقد أن الأمر يَرجعُ هنا إلى ما دعاهُ جان مَازَالِيغا النبرَ النحويّ الانتظاريَّ، فهناك نبرٌ نحويٌّ يقع عند نهاية مركَّب نَحوي. وهناكَ نبرٌ نحوي انتظاري في حالاتٍ لا يستوفي فيها التركيبُ عناصرَه ويمتدُّ المعنى إلى نهايةِ البيتِ الثاني. قال مُعلقا على المثالِ التالي :

هَذَا الزُّقاقُ كَانَ R_1 G'

حزيناً كَالموتِ R_2

(60) ذكرنا منها في الحديث عن الاقتضاءِ «الجمع مع التقسيم» و«الجمع مع التفريق» ونشيرُ فيما يأتي إلى التتميم والتبيين.

(61) الكافي 166.

(62) نفسه 196.

«تَتجاوزُ الجملة إطارَ الوزن (العَروضي) غيرَ أن نُموَها الممتدَّ إلى حدودِ الوحدةِ الوزنية التالية (R^2) وَضروراتِ التوازنِ الناتجةَ عن هذا الامتدادِ يقتضيان الاحتفاظَ بنبْرٍ نحويٍّ لغرضِ الوقفِ عِند نهايةِ البيت الأوَلِ. فحركةُ البيت الثاني لم تنكسرْ، إذ يوجد بين الرسم العروضي والرسم النحوي للجملَة اِنسجامٌ مُرْجَاً»(63). وهذا لا يصدقُ على الصيغة التالية للمثال نفسه :

هذا الزقاقُ كانَ
حزيناً. لا تسمعُ هَمسا R_1

R_2 r
G_2^2

G_2 G_1

لعدم استمرارِ الجملةِ حتّى نهاية البيت الثاني، ولذلك سقطَ النبرُ النحويُّ الانتظاري من آخرِ البيت الأوَلِ.

والذي يهمنا نحنُ هو فكرةُ الانتظارِ في حدِّ ذاتها بقطعِ النظر على مطابقة الأمْثلةِ التي نتوخاها فيها لأمْثلةِ مَازاليغا. كما يَهُمنا أن نَتحدثَ عن الوقف الانتظاري أو السكتِ أكثرَ من الحديثِ عن النبر. وظاهر الانتظار هذِه مَلموسة في الأمْثلةِ الجَيدةِ الداخلةِ في باب الاقتضاءِ، وفي تضمين الإسنادِ كذلكَ، حيثُ تطولُ الجملة الأمُّ بما يدخلُ في حشوِها من جُمل اعتراضية ؛ من ظروفٍ وأحوالٍ وحيثيات مختلفة. وهذا ما وقع في المثالِ السابق الذي قدَّمه التبريزي للتضمين باعتباره مُحسنا بديعيا.

والاعتراضُ الذي يوقف الجملةَ ويؤسِّس داخلَها جملةً أخرَى أو جُملاً اعتراضيةً عدة معروفٌ في شعرِ الفحولِ القدماءِ. فكثيراً ما يوقفُ الشاعرُ الفعلَ أو الشرطَ أو التشبيهَ ليستعرضَ ظروفَه وحيثياتِه ثم يأتي الجوابُ بعدَ بيتٍ أو عدةِ أبيات. ومن أبرزِ أمثلتِه ما جاء في أرجوزةٍ منسوبة إلى امرئ القيس في ديوانِه، إذ فصَلَ بين «لَوْ» وجوابِها بِستةٍ وثَلاثينَ شطراً أوردَ فيها سيْلاً من أوصافِ الفارس الذي يحتملُ أن يَحولَ بينهُ وبينَ من يحبُ :

لَوْ حَالَ نَهْدٌ دُونَهَا مُضبَّرُ
عَبْلُ الذِّرَاعَيْنِ شَدِيدٌ دَوْسَرُ
....إلخ.

(63) Mazaleyrat. Eléments p. 115 وعنده :
R = نبر قرار. r = نبر غير قرار. G : نبر نحوي. 'G : نبر نحوي انتظاري.

لَجِئْتُ لَا أَحْفِلُ مَا يُبَرْبِرُ[64].

وبين الشرطِ وجوابِه يتدفقُ سيلٌ من النعوتِ يأخذُ بعضُها برقابِ البعضِ وتكادُ القوافي لا تقفُ عائقا بينها، فالمقطعُ ركامٌ من الجمل الاسميةِ التي تتسابق إلى الخروج والتحقُّقِ في لحظةٍ زمنية ضيقة جداً يطاردُها الشرطُ (لو) الذي ينتظرُ جوابَه. غيرَ أن هذا لا يُخفي أن طولَ التضمينِ قد يؤدي إلى بُعد العهد بالطرفِ الأولِ وتناسيه لصالح الجملِ الجديدةِ. خاصة إذا كانت جُملاً فعلية تبني حَدثيةً جديدةً كما وقع في استطراداتِ الجاهليين في مجالِ الوصف خاصةً حيث يُبنى موضوعُ جديدٌ يأخذ النظمُ فيه حظَّهُ الكاملَ من الوقفِ والنبرِ.

ومن صور التضمينِ التي أدخلت ضمنَ البديعِ «التتميمُ»، وهو «أن يأخذَ الشاعرُ في معنى فيوردُه غيرَ مشروحٍ، فيقعُ له أن السامعَ لا يتصورُه بحقيقتِه فيعودُ راجعا إلى ما قدَّمه، فإما أن يؤكِّده وإما أن يُجلي شُبهةً فيه»[65]. ومن ذلك «التَّبيينُ»، وهو إيرادُ كلامٍ يقومُ بنفسه على طريقِ الحذفِ، ثم يضافُ إليه ما يتمِّمُه في البيتِ التالي، كقولِ الفَرَزْدَقِ :

لَقَدْ خُنْتَ قَوْماً لَوْ لَجَأْتَ إِلَيْهِمُ طَرِيدَ دَمٍ أَوْ حَامِلاً ثِقْلَ مُغْرَمِ
لَأَلْفَيْتَ فِيهِم معطيا وَمُطَاعِناً وَرَاءَكَ شَزْراً بِالوَشِيجِ المُقَوَّمِ

قال التبريزي مُعقباً على البَيْتَيْن : «لو اقتصرَ على البيت الأولِ لكان جيداً، ودخلَ في باب ما حُذف جوابُه. فبيَّن قولَه «حاملاً ثقلَ مَغرمٍ»، بقولِه «لألفيتَ فيهم مُعطيا»، وقولَه «طريدَ دَمٍ» بقوله «مُطاعنا»[66].

ولاقتناصِ هذا الحُسن الذي ذكره التبريزي، بل وتبعاً لمبدأ تغييرِ الأشكال وانزياحِ بعضها عن بعض، تجنُّباً لتأليتِها، مالَ الشعراءُ المتأخرون إلى نوعٍ من الحذفِ سماهُ البديعيون «الاكتفاءَ» وهو عبارةٌ عن تضمينٍ مُضمر يَجري طرفُه الثاني دَاخلَ النفسِ استئناسا بما هو مَعروفٌ وبما يتيحُه السياقُ. عرَّفَه ابنُ حِجة بقوله : «هو أن يأتي الشاعرُ ببيتِ الشعرِ، وقافيتُه متعلقةٌ بمحذوفٍ، فلم يفتقرْ إلى ذكرِ المحذوف لدلالةِ باقي لفظِ البيت عليه، ويكتفي بما هو معلومٌ في الذهن فيما يقتضي تمامَ المعنى، وهو نوعٌ ظريف»[67]. وقد يكون الاكتفاءُ بكلِّ الكلمةِ كقولِ شرفِ الدينِ ابنِ الفارضِ :

---

(64) ديوان امرئ القيس 313 — 318.

(65) الكافي 192 وتحرير التحبير 189.

(66) الكافي 193. ولا نريدُ أن نتوسع في الحديثِ عن جميع الصور البديعية القائمة على التماسك، كما نتحاشى الحديثَ عن مَفهوم الجَملة وتحديداتها المختلفة والعناصر الصوتية والدلالية والنفسية الداخلة في التحديد، فذلك يجرنا بعيداً عن مركز بحثنا، برغم أن هذه القضايا متداخلةٌ.

(67) خزانة الأدبِ 126.

مَالِلنَّوَى ذَنْبٌ وَمَنْ أَهْوَى مَعِي إِنْ غَابَ عَنْ إِنْسَانِ عَيْنِي فَهْوَ فِي

«ومتى ذكَرَ تمامَه في البيتِ الثاني كانَ عيباً من عيوبِ الشعر»(68).

وقد يكونُ ببعضها وهو «عزيزُ الوقوعِ جدّاً، ولم يوجدْ في كتبِ البديعِ، فمن ذلك قولُ ابنِ سناءِ المُلك :

أَهْوَى الغَزَالَةُ والغَزَالَ وَإِنَّمَا نَهْنَهْتُ نَفْسِي عِفَّةً وَتَدَيُّنَا
وَلَقَدْ كَفَفْتُ عِنانَ عَينِي جَاهِداً حَتَّى إذَا أَعْيَيْتُ أَطْلَقْتُ العِنا(69)

فهذا وجهٌ آخرُ من وجوهِ استغلالِ التضمينِ ومقاومتِه في نفسِ الوقت. إنهُ تضمينٌ، ولكنه مرفوضٌ لفظاً مُتحققٌ في النفسِ بفضل السياقِ والرصيدِ الثقافي المُشترك. وبذلك يُضيف إلى وظيفتِه الإيقاعيةِ بُعداً إيحائياً.

ولأبُدَّ من ربطِ هذه الظاهرة بِظاهرة أُخرَى مشاكلة لها وتدخلُ معها في اتجاهٍ بَديعي يُغَلِّبُ المعنى على المجانسةِ والموازنة الصوتيةِ الصِّرف، لقد تحدثَ ابنُ حِجة نفسُه عما أسماهُ تجنيساً مَعنويا، ومنهُ تجنيسُ إضمار وتجنيسُ إشارةٍ(70) فيظهرُ أن الحاسة الفنيةَ التي أُتخِمت

---

(68) نفسه.

(69) نفسه 129. بل وردَ في العمدةِ 311/1. وسماه : الحَذفَ وأوردَ ابنُ عصفور أمثلةً منه في باب الحَذفِ منها قول الشاعر :

نادوْهُم : ألا الجموا. ألا تَا
قالوا جميعا كلُّهم : ألا فا

يريدُ : ألا تركبون، وألا فاركبوا فحُذفت الجملة التي هي اِركبوا، واكتُفيَ بحرفِ العطف. وهو الفاءُ، وَلولا الضرورة لم يجزْ ذلك، وكذلك أيضا التقاؤه بالتاءِ من «تركبون» وحذفُ سائر الجملة. إنما ساغ للضرورةِ» (ضرائر الشعر 185). ومن أمثلته أيضا :

بالخيرِ خيراتٌ وان شراً فآ
وَلَا أريدُ الشرَّ إلا أن تَا

«أرادَ : أصابكَ الشر فاكتفَى بالفاء والهمزة وحذف ما بعدَهما وأطلق الهمزةَ بالألف. وأرادَ بقوله : «إلا، أن تا» إلا أن تأبَى الخيرَ...» الخ (نفسه 186) ونحو :

قلتُ لها : قِفي لنَا، قالتْ : قاف
لا تحسبي أنا نسينا الإيجاف

«تريدُ : قد وقفتْ فاكتفتْ بالقافِ» (نفسه 186) وقد يُعيدُ الشاعرُ الجزءَ المَذكورَ والمَحذوفَ معا في أولِ الشطرِ التالي كقوله :

قد وَعدتني أمُّ عمرو أن تَا
تدهنَ رأسي وتفليني وَا
وتسمحَ القَنفاءَ حتى تَنْتَا

(نفسه).

(70) انظر القسم الثاني من هذا الفصل.

بالصناعةِ الصوتيةِ الإقاعيةِ قد مالتْ إلى تجريدِ الأصواتِ والإيقاعاتِ لتحوّلها إلى أصداء تتجاوبُ دَاخل النفس استجابةً لإشارةٍ خارجية غيرِ مُكتملة.

2) ومن وِجهةِ النظرِ التاريخية، يبدو أن التطورَ الحضاري الذي أصابه المجتمعُ العربي خلالَ القرون الخمسةِ الأولى، في جانبِه الذي يتصل بالكتابة والتمرس بالنصوص النثرية قد جعلَ سلطةَ الجُملة تتقوّى نسبياً. فلم تعدِ الأذنُ وحدَها مُتحكمةً فيما يُقبل أو يُرفض، بل صارَ للتأملِ وإعادةِ القراءَة وترديدِ النظرِ في الصُّحف دورٌ يستحقُّ أن يدافعَ عنه. وتجلّى التسامحُ إزاء الافتقارِ نفسِه في صُورَتَيْن :

1 ــ تقليصُ حدُودِه، فقد رأينا ابنَ رشيق (ت 456هـ) يستثني الخطابَ ذا الطبيعة السردية، ويجعلُ العَيبَ درجاتٍ حسبَ قرب الطرفيْن من القافية. فَـ «كلَّما كانتِ اللفظة المتعلقةُ بالبيت الثاني بعيدةً من القافيةِ كان أسهلَ عيْباً»[71] ثم يأتي بعدَه السّكاكي (ت 626) ليدقّقَ التعريفَ ويقلصَ مجالَ التضمينِ إلى أقصى حَدٍّ مُمكن. «فالتضمينُ المعدودُ في العيوبِ (عنده) هو تعلُّقُ مَعنَى آخرِ البيتِ بأولِ البيتِ الذي يَليه على نحوِ قوله :

وَسَائِلْ تَمِيماً بِنَا وَالرِّبَاب ... وَسَائِلْ هَوَازِنَ عَنَّا إِذَا مَا
لَقِيناهُمُ كَيْفَ نَعْلُو لَهُمْ ... بِبِيضٍ تُفلِّقُ بِيضاً وَهَامَا

فعلّقه بالقافية كما ترى[72].

ورُبما كان هذا الاتجاه موجوداً قبلَ القرن الخامس[73]، ولكنهُ صارَ في هذا العصر وما بعدَه قضيةً يُدافعُ عنها صراحةً. كما سَنَرى في النقطة الثانية.

2 ــ الدفاعُ الصريحُ عن التضمين كما فعلَ ابن الأثير محتجا بحجتين :

ــ أولاهُما ورودُه في القرآن، «ولو كان عيْباً لما وردَ في كتابِ اللهِ عَزَّ وجل». والثانيةُ وُرودُه في الشعرِ العربي، فَـ «قد استعملتهُ العَربُ كثيراً، وورَدَ في شعرِ فحولِ شعرائِهم ومن ذلك قولُ امرئِ القيس :

فَقُلْتُ لَهُ، لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ ... وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ :
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ ... بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ[74]

(71) العمدة 171/1.

(72) مفتاح العلوم 576.

(73) سبق كلامُ الموشح المنسوبُ لعلي بن هارون الذي لا يَعتبر هذا من التضمين لأنه لم يحلل قافية البيت، غيرَ أن المثالَ الذي أوردَهُ يرجعُ إلى عدم الافتقارِ أساسا.

(74) المثل السائر 203/1.

وبقطعِ النظرِ عن دخولِ هذا المثالِ ضِمن ما استثْناهُ ابنُ رَشيقٍ فإن مَوْقفَ ابن الأثيرِ يُناقَشُ من زاويتين :

1) انطلاقُه من النثرِ، وتغليبُه على الشعرِ. وليسَ قياسُ هذه الظاهرة فيهما بمقياس واحدٍ صحيحاً، فقوةُ الوقفِ في نهايةِ البيتِ لا يُمكن أن تُقارَن بالوقف بين الفَصْلتين. فالبيتُ وحدةٌ إيقاعية كُبرى تضُم وحَداتٍ دنيا (الشطرُ والقرينة) هي التي يمكنُ أن يقارن وقفُها بالوقف المتحقق بين الفصلات، بل إن الوقف في نهايةِ البيتِ أقوَى من الوقفِ في نهاية الفقرة ذات التماسكِ الدلالي المحتويةِ على عدَّة فصلاتٍ. وذلك بسبب الدعم الذي يجده البيت من اِطرادِ الوزن والقافيةِ في الشعر الكلاسيكي. هذا دون أن نناقشَ استشهادَهُ بالنص القرآني دونَ تمييز بين القرآن والشعر، وبين سورِ القرآن المختلفة في البناء الصوتي.

2) تعميمُ الحُكم على التضمين بدون تمييز، والغريبُ أنه أوردَ رأيا في غاية الأهمية (مُفرقا بين تضمين الإسناد وَغيره) دونَ أن يستفيد مِنْه، كما لم يستفد من رأي ابنِ رشيق في التفريق بين الحكي وغيره.

أما اِدعاؤُه وُرودَهُ بكثرةٍ في شِعر الفحولِ هلا تُؤيدُه مُراجعةُ دواوينِهم كما سيتبينُ لنا.

وخلاصةُ القول أن اتجاهَ الترابط والوحدةِ يتناولُ مستويين : مستوى **الاقتضاء**، وهو مَوْقف النقادِ الذين يَنظرون إلى القصيدة نظرة كلية باعتبارها وحدة تتفاعلُ فيها صورٌ وقيمٌ مضمونيةٌ وشكلية، وكل تقويمٍ لها يتناولُ التركيبَ لا الأجزاء. والمستوىَ الثاني مستوى الافتقارِ، وهو موقفُ من غَلَبَ عليه الاشتغالُ بالنثر من النقادِ البلاغيين، فكانَ الاهتمامُ أساساً بالجملة. بل ربما اعتُبرَ البيتُ في نظرهم، زخرفاً يُلصقُ بأرضيةٍ نثرية.

ويبدو أن الوحدةَ الدلاليةَ في نظر الاتجاهينِ معا تتجاوزُ حدُودِ الروابطِ النحويةِ لتكون وحدةً منطقيةً ونفسية.

دَمجُ الاتساق والتَّضمين

وقد تبلورَ الاهتمامُ بالعلاقةِ بين المعنى (الذي يقتضي الترابطَ والاستمرار) وبين النظم (الذي يقتضي الرجوعَ والفصل بين الأجزاء) عند علماء البديع فيما أسموهُ «حسنُ النسق»، وتبدو صياغة ابن أبي الاصبع لهذا «المحسِّن» ناضجةً ومناسبةً لغرضِنا :

«حسن النَّسق من محاسنِ الكلام، وهو أن تأتي الكلماتُ من النثر، والأبياتُ من الشعرِ متتالياتٍ، متلاحماتٍ تلاحماً سَليما مستحسناً.. والمستحسنُ من ذلك أن يكونَ كلُّ بيتٍ إذا أُفرِد قامَ بنفسِه، واستقل معناهُ بلفظه، وان ردفه مجاورُه صارَ بمنزلةِ البيتِ الواحدِ، بحيثُ يَعتقدُ السامعُ أنهما إذا انفَصلا تجزأ حسنُهما، ونقصَ كمالهما، وتقسَّم مَعناهما، وهما ليسا كذلك،

بل حالُهما في كمالِ الحُسن وتمامِ المَعنى، مع الإفراد والافتراقِ، كحالِهما مع الالتئامِ والاجتماع»[75].

ومن جملة تحليله العلاقةَ المنطقيةَ بين أجزاءِ الآيات القرآنية: «وَقِيلَ يَاأَرْضُ اِبْلَعِي مَاءَكِ... (إلى) الظَّالِمِينَ»، ومن أمثلةٍ أخرى، تبيَّنَ أن العلاقةَ التي تقوم بين أجزاءِ مَا حسن نسقُه، هي علاقاتٌ منطقيةٌ قوامها السببيةُ أو الترتيبُ حسبَ سلَّم الأهميةِ، أو غيرِ ذلك من العلاقاتِ.

وقد تقومُ العلاقةُ على التقابلِ والتضادِ، كما في قول أبي نواس:

وإذَا جَلَسْتَ إلَى المُدامِ وشَرْبِها، فَاجْعَلْ حَدِيثَكَ كُلَّهُ في الكَأسِ
وَإذَا نَزَعْتَ عَنِ الغَوايَةِ فَلْيَكُنْ لِلَّهِ ذَاكَ النَّزْعُ لَا لِلنَّـــاسِ

فكلٌّ من البيتين يستحضرُ الآخرَ ولا يفتقرُ إليه. والمُهمُّ أن يكونَ هناكَ «تلاحُمٌ من غيرِ تضمينٍ»[76].

وهذه العلاقةُ قد توجدُ داخل البيتِ أيضا، كما في قول ابن شرفٍ القيرواني[77].

جَاوِرْ عَلِياً، ولَا تَحْفَلْ بِحَادِثَةٍ إذَا ادَّرَعْتَ فَلَا تَسْأَلْ عَنِ الأَسَلِ
سَلْ عَنْهُ، وانْطِقْ بِهِ، وانْظُرْ إلَيْهِ مِلْءَ المَسَامِعِ والأَفْوَاهِ والْمُقَلِ

التضميـــن والوقـــف:

ولو أردنَا أن نَنظرَ إلى العلاقةِ بين النظمِ والدلالةِ من زاويةِ الوقف والإنشادِ لَما ظفِرنا عند البلاغيين بما يُشفي الغليلَ في هذا الموضوع. ويمكن، والحالةُ هذه، الاستفادةُ من آراءِ علماءِ القراءاتِ. فقد اهتموا بهذا الموضوع اهتماما كبيراً. ونعتقد أنَّ الاستفادة من وجهةِ نظرهم هنا مُمكنةٌ ومفيدةٌ مادامَ هناك تقاربٌ في المُنطلقِ، وهو الحِرصُ على سلامةِ الرسالة ووضوحِها، فالبلاغيونَ التقليديونَ هم الآخرونَ، حريصون على هذا المطلبِ الذي كان رائدَ علماءِ القراءاتِ، يضافُ إلى ذلكَ الطبيعةُ الموسوعيةُ لكثيرٍ من الباحثين القدماءِ. فكانوا يوظفون مفاهيمَ ميدانٍ فيما يقاربُه. كما هو الشأنُ عند ابنِ الأثيرِ الذي تحدثَ عن التضمين في النصِّ النثري القرآني. والواقعُ أن الوقفَ والتضمينَ وجْهانِ لعملةٍ واحدةٍ. فالتضمين عَرقلةٌ للوقف، والوقفُ الدلالي نفي للتضمين. وأبرزُ الفروق بينهما، فيما يبدو، أن الوقفَ النثريَّ رهينٌ أساسا

(75) تحرير التحبير 425.

(76) نفسه 427.

(77) نفسه.

بأمرينِ أحدُهُما انتهاءُ المعنى واكتمالُه، والثاني انقطاعُ النَّفس، ومن القراءِ من يقدم هذا ومنهم من يقدم ذاك، وإن كانتْ مراعاة المعنَى غالبةً[78]. في حين أن الوقفَ النظميَّ رهينٌ بتقطيع إيقاعي منتظم في الشعرِ القديمِ. فالمطلبُ المعنويُّ في النظمِ منازَعٌ بمطلبٍ آخرَ نقيضٍ هو الوقفُ ٱلْإيقَاعِيُّ.

نقارِن، بعدَ هذا، المفاهيمَ التضمينيةَ بالمفاهيمِ الوقفيةِ مُعتمدين على نص لابن الجزَرِي يتحدثُ فيه عن أنواعِ الوقفِ. يقول :

«الوقفُ ينقسمُ إلى اِختياري واضطراري، لأن الكلامَ إما أن يتمَّ أو لَا، فإن تم كان اختيارياً، وكونه تاما لا يخلو، إما أنْ لا يكونَ له تَعلُّق بما بعده البتة ــ أي لا من جهة اللفظِ ولا من جهة المعنى ــ فهو الوقفُ الذي اصطَلَح عليه الأئمة بـ (التام)، لتمامه المطلق، يوقف عليه ويُبتدأ بما بعده. وان كان له تعلقٌ فلا يخلو هذا التعلق، إما أن يكونَ من جهة المعنَى فقط، وهو الوقفِ المُصطلحُ عليه بـ «الكافي» للاكتفاءِ به عما بعده، واستغناءِ ما بعده عنه.... وإن كان التعلق من جهة اللفظِ فهو الوقفُ المصطلح عليه بِـ «الحَسن»، لأنَّهُ في نفسه حسنٌ مُفيدٌ، يجوزُ الوقف عليه دون الابتداءِ بما بعدهُ للتعلق اللفظي... وإن لم يتم الكلامُ كان الوقفُ عليه اضطرارياً، وهو المصطلحُ عليه بِـ «القبيح»، لا يجوزُ تعمُّد الوقف عليه إلا لضرورةٍ، من انقطاعِ نَفَسٍ ونحوِه، لعدم الفائدة، أو لفساد المعنى»[79].

يمكن أن نقارنَ بين هذه المفاهيم ومفاهيم التضمينِ على الشكل التالي :

	استقلالُ الوحدة	تعلق الوحدة بغيرها		افتقار الأول إلى الثاني والعكس
		تعلق معنوي	تعلق لفظي	
القراءات (والنثر)	استقلال الجملة لفظا ومعنى. الوقف التام (+)	الوقف الكافي (+)	الوقف الحسن (+)	الوقف القبيح (−)
البلاغة (النظم)	(استقلال البيت) (+)	الاقتضاء (من الجهتين) (+)	الاقتضاء مع افتقار الثاني (+)	ــ تضمين الإسناد ــ تضمين المجاز (البتر) (−)

(78) انظر النشر 238/1. هذا عدا ما أشير إليه من إمكانية الوقف الازدواجي.

(79) النشر 225/1 ــ 226.

وهذا يُبيِّن مَدى التطابقِ بين مفاهيم التقطيعِ النثريِّ والنظميِّ في الفن الكلاسيكي. وهو تطابقٌ تبرره غلبةُ الطبيعةِ الخطابيةِ على الشعرِ القديمِ، وتمسُّكُ البلاغةِ المحافظةِ بها. وتبعا لتفاوتِ مستوياتِ الترابطِ اللفظيِّ والمعْنوي فرق علماءُ القراءاتِ بين الوقفِ والسكتِ فَـ «الوقفُ عبارةٌ عن قطع الصوتِ على الكلمة زمنا يُتنفَّسُ فيه عادة بغية استئنافِ القراءةِ... ولابدَّ من التنفس معهُ(80)، و«السكتُ هو عبارةٌ عن قطعِ الصوتِ زمناً، هو دونَ زمنِ الوقفِ عادةً من غيرِ تنفسٍ»(81). ثم وصَفوا هذا الزمن القصير بعباراتٍ عدة متقاربة الدلالةِ فقالوا : «سَكتةٌ قصيرةٌ» و«سكتةٌ مختَلَسةٌ من غيرِ إشباعٍ»، و«وقفة يَسيرةٌ» و«وقفةٌ خفيفةٌ» و«وُقَيْفَةٌ» و«سكتةٌ لَطيفَةٌ من غيرِ قطعٍ»(82).

وحسبَ هَذهِ النعوتِ فإن السكتَ يُوازِي عند ابن الجزري «الوقفَ الكافيَ» و«الوقفَ الحسنَ». ويتحققان مع وجودِ تعلق لفظيٍّ أو معنويٍّ، كما سبقَ. وَهما مَعاً دون «الوقفِ التامِّ» الذي يتمُّ دون تعلُّق. وبذلك يَنْصرفُ الوقفُ إلى نهايةِ الجملةِ في حين يُستعملُ السكْت في وقفِ الفواصلِ، سواءٌ كان التعلقُ بين الفصلتين لَفظيا أو مَعنويا.

ويُمكن، من وجهةِ نظرِ سيكولوجيةِ الأشكالِ، الحديثُ مع جان كوهن عن «الأشكالِ القويةِ» في جميع الحالاتِ التي يَعملُ فيها عاملانِ بنائيان في اتجاهٍ واحد، وعن «الأشكالِ الضعيفةِ» حالَ عملهما في اتجاهين مختلفين»(83). والاهتمامُ بالجانب السيكُولوجي لا ينحصرُ في الجملة، بل يمكنُ الحديثُ عنه بالنسبة للبيت الكلاسيكي كذلك. فالبيت وحدةٌ قائمة الذاتِ يتوقف التطلعُ معها، مَبدئيا، إلى ما بعدها، في حين يَسْتَمرُّ هذا التطلعُ بعد القرينَة، ومن هنا شرعيةُ الاستفادةِ من مفاهيمِ الوقف النثري عند أصحابِ القراءاتِ، كما هي مشروعةٌ لاعتباراتٍ أخرى سبقَ ذكرها. فالوقف التام هو أساسا وقفُ آخر البيت، وهو الذي يحملُ نَبرَ قرارٍ. ويبدو أن انتظام الوزن والقافية وما ينتج عنه من توقع عودةِ نفسِ الوحداتِ لا يترك للبياضِ غيرَ دور ثانويٍّ. ويقع الوقف غيرُ التام أو السكتُ بين الأشطرِ والقرائنِ، حيث يختلس الوقف استحضاراً لوقفِ آخر البيت وانشغالاً به. ولذلك قالُوا في «الوقف الكافي» ـــ الذي هو سَكت كما سبق ـــ انه يقعُ في الفواصلِ(84).

فهل يُمكن القولُ بأن وقفَ آخر البيت (القافية) والوقفَ بين الشطرين أو بين القَرينتين

---

(80) ابن الجزري. النشر 240/1.

(81) نفسه.

(82) نفسه 241/1.

(83) Structure du langage poétique p. 57

(84) ابن الجزري. النشر 228/1.

ــ وهو ما ندعوه قاسمةً ــ لا يختلفُ إلا من حيث المدةُ، أو القوةُ، إذا ما نظر إلى النبر الذي يقعُ عليه ؟ هذا ما يذهبُ إليه مُوريس كرامون في تعريفه للقاسمة، يقول : إنها مثلُ وقفِ آخرِ البيتِ في فصله بين البيتِ وما يليه، غير أنها أضعفُ، على العمومِ، من وقف آخر البيت»(85).

وبعدَ أن يؤكدَ جان مازاليغا، في مَعرض حديثه عن النبرِ، أن لا فرقَ بين البيت والشطر فيما يتعلق بظواهرِ الاتساقِ والاختلافِ بين التمفصلين الدلالي والنظمي إلا فيما يتعلقُ بقوة وضعفِ النبر الواقعِ على كلٍّ منهما، وأن الأسماءَ التي استعملت هنا يمكن أن تستعمل هناك(86)، بعدَ هذا، يعودُ، في حديثه عن طبيعة القاسمةِ، ليلاحظَ أنها كانت ضحيةَ التسميةِ، حيثُ عنتِ القطعَ والوقفَ، في حين أن حقيقتها أوسعُ من ذلك وَأعقدُ. إنها قضيةُ شكل بقدر ما هي قضيةُ معنى كذلك، فهما يَسيرانِ معاً في حالةِ الاتساقِ، في البيت الكلاسيكي، ويسيرانِ معا في النظم الحرِّ أيضاً، حيثُ تكون القاسمةُ غيرَ مُحددةٍ سَلفا، فتحدَّدُ بالمعنى. وبين هاتين الحالتين تَمْتَدُّ المناطقُ الشاسعةُ من الاختلافِ بين القاسمةِ التي يَقتضيها الوزنُ القار، وبين التمفصلِ الطبيعي للتركيبِ، حيث تكون الغلبةُ للشكل. ومن هنا ضرورة إضافة بعض المعاني الثانوية، أو «التلوينات» الأسلوبية لطبيعة القاسمة. فالنحو يلعبُ دوراً أساسيا في انفصال الشطرين واتصالهما، وفي حالة الإدغامِ يكون الوقفُ مُتعذراً. ولذلك «فليستْ طبيعةُ القاسمةِ أن تكونَ وقفاً، بل هي تصادفُ الوقفَ إذا اقتضاهُ النحوُ والمعنى. ولكن ليس هذا الوقفُ ما يُكوِّن مَاهيتها»(87). فقد تكون حينئذٍ مُجردَ تحديد للمقطعِ الذي يقعُ عليه النبرُ. ثم أليستْ هي ذلك النبرَ نفسه في نهاية المطافِ. وينتهي مَازاليغا من هذه المناقشة العَميقة إلى التَّمييزِ بين وَقفٍ مأزومٍ ذي تلويناتٍ مختلفة داخلَ البيتِ، وبينَ وقفِ القافية الذي يحملُ نبرَ قرارٍ رَتيباً، ينتهي إلى تبنِّي تقسيم هنري مُوريي للقاسمةِ إلى عدة أنواع : قاسمة الوقفِ، في النظم غير المسترسل، وقاسمة الانخفاضِ (أو هبوط الضغط)، في النظم المسترسل، وقاسمةِ التشديدِ، في البيت العاطفي غير المتَّسق(88).

ومن هنا يبدو أن القاسمةَ تَحملُ قيماً ثانوية تنغيميةً في النظمِ الكلاسيكي غيرَ متوفرة للقافية إلا نادراً. وهذه المعاني الثانوية هي التي تلعب دوراً أساسيا في حركةِ النظمِ الكلاسيكي الذي يَبدُو في مظهره الخارجي رتيبا، وهو مظهر خداعٌ كما تَنبَّه إلى ذلك مُورِيسْ كرامُون

---

(85) Grammont (M) Petit traité p. 20

(86) Mazaleyrat. (J) Eléments p. 116 - 117

(87) نفسه 148 ــ 149.

(88) نفسه 149.

نفسه. ونحنُ إذ نرصدُ حركة البيتِ الداخلية لا نغفل عن هذه التلوينات والمعاني الثانويةِ الزائدةِ على مجرد كونِ الوقفِ طويلاً أو قصيراً، أو كونِ النبرِ قويا أو ضعيفاً.

في إطار تفاعلِ القاسمةِ مع القافيةِ وتكامُلهما يلاحظُ كرامون أن ضعف القاسمةِ خاصة في الأوزانِ الطويلة ــ حين لا يتطلبها النحوُ ولا يسمحُ بها ــ يؤدي إلى تقوية القافيةِ لتعويضِ ذلك الضعف. وحينَ ضعفتِ القاسمةُ ــ ابتداءً من القرن XII ــ ظهرت القافيةُ الحقُّ بعدَ أن كانتْ تقومُ على الحركة وحدَها[89]. ويمكن تأييدُ فكرةِ مبدأ التعويضِ هذه بإحساسِ الرومانسيينَ أنفسهم بضرورةِ تقوية القافيةِ عندما مالوا إلى التضمينِ لتنويع إيقاعِ أشعارِهم، فطالبوا بالقافيةِ الغنية[90].

لعل من المفيدِ رصدُ هذهِ الظواهرِ التعويضيةِ في الأراجيزِ، ولزومِ ما لا يلزمُ وفي الشعر ذي الطابع الشّعبي. فمقاومةُ التضمينِ تؤدي إلى وضعِ الكثيرِ من النتوءاتِ الإيقاعية في طريقه حتى لا يفقدَ النظمُ هُويتهُ ويَصيرَ نَثراً مُرسَلاً.

شـــاعريـــةُ التضمـــيـــن :

يذهب هُنْري مُورْيي إلى أن ما وقع من تضمينٍ في شعرِ القرونِ الوسطى، وهو قليلٌ، إنما هو «أثرٌ من آثارِ الرُّخص والتلاؤمِ أكثرَ مما هو أثرٌ من آثارِ الفنِ»[91]. وإنما تولدت تعبيريةُ التضمينِ مع منعِه عند الكلاسيكيين، ثم اعتبر خرقاً للعرف الكلاسيكي كَمّاً وكَيفاً. في حين تتنامى أهميته بالنسبة للشعر الرومانسي والرمزي.

وبرغم الأمثلةِ المتطرفةِ التي تقدمتْ فإنَّ التضمينَ الخارجيَّ لم يلعبْ دوراً مُشعِرناً في الشعر العربي القديم إلَّا في أدنَى مستوياته، أي في مستوى التضمين كما تقدمَ. فقد لاحظنا كيفَ أن الاقتضاءَ يستوعبُ مجموعةً من الصور البديعيةِ. ولْنبقَ الآنَ في حدودِ التضمينِ المَعيبِ أيْ الافتقارِ والبترِ. وفي هذا المُستوى تُعبرُ الامثلةُ المتطرفة المذكورة عن وَعْيٍ كَبيرٍ بِهيمنةِ الاتساق وتحدِّيه لمطلب الانطلاقِ الدلالي. ولم ينتبه إلى هذه الحقيقة من البلاغيين العرب الذين اطلعتُ على رأيهم في الموضوع إلا السّكاكي، فقد لاحظَ أنَّ الشاعرَ الذي نظمَ الأبيات المشهورةَ :

---

(89) نفسه 21.

(90) نفسه 111. والقافيةُ مهمة جدا لفاعلية التضمين، ولذلك فإن التضمينَ مباحٌ في الشعر اللاّتيني والإغريقي لعدم وجود القافية. (نفسه).

(91) فهو لم يقع في العُشري المقاطع وإنما وقَعَ في الثماني وفي بعض البُحور القصيرة (Dictionnaire p. 412) ثم ظهرَ هذا الأُسلوبُ في النصف الثاني من القرن XV عند الشعراء الغنائيين. وحرّم في مُنعطف القرن السادس عشر إلى السابع عشر، فقال ما ليرب فيه بيتيه المشهورين.

يَاذَا الَّذِي فِي الحُبِّ يَلْحَى أَما...(الأبيات)

كان يَتحدَّى أحدَ عيوبِ القافيةِ ويُروِّضُه ليُصبحَ مَصدراً للشاعرية، وبذلك أفلتَ السَّكاكي من الحُكم الشائعِ المُدعمِ بالتقليدِ الشِّعري العامِّ. وحكمَ بتمليح الشاعرِ. ومما لهُ دلالةٌ قويةٌ نسبةُ هذه الأبياتِ إلى الخليلِ نفسِه، فهو أدرَى بالعيبِ في مجالٍ هو الرائدُ فيه.

والأساسُ عند السَّكاكي هو أنَّ مَا يُعتبرُ عيباً، لخروجه عن النظامِ المِعياري المتبع، يُمكنُ أن يؤسِّس هو نفسُه نِظاماً مُتناسقاً يسمحُ ببُروزِهِ كنظامٍ قصيديٍّ يتحدَّى المتواضعَ عليه. وكلامُ صاحبِ المفتاحِ صريحٌ في ذلك : «واعلمْ أن لَكَ في كثيرٍ من عيوب القافيةِ أن تكسوَها بهذا الطريقِ ما يبرزُها في مَعرضِ الحسنِ، مثلُ أنْ تشرعَ في اختلافِ التوجيهِ فتضُمَّ ثم تكسرَ ثم تفتحَ، أو أيَّ وضعٍ شئتَ غيرَ ما ذكرتُ ثم تُراعِي ذلك الوضعَ إلى آخرِ القصيدةِ أو في اختلافِ الإشباعِ، أو غيرِهما كما فعلَ الخليل، قدس اللهُ روحَه: بالتضمين حيث التزمه، فانظرْ كيف مَلَّحَ ذلك :

يَاذَا الَّذِي فِي الْحُبِّ يَلْحَى أَمَا (الأبيات)»(92)

ويَنبغي أن توضعَ كلمة «مَلُح» في إطارِها التاريخي، فهي لا يمكنُ أن تقايضَ مثلا بكلمةِ «جادَ». إن «مَلُح» وكلماتٍ أخرى مثلَها ارتبطت أساسا بالشعر الظريفِ الجديدِ الذي يخالفُ العرفَ الاجتماعيَّ، كشِعرِ المَجانةِ والسخرية والهجاءِ المكشوفِ، أو العرفَ الفنيَّ سواءٌ في مستوى اللغةِ المُستعملةِ، أو الأوزانِ أو الصورِ البلاغية(93).

وهذا يدعِّمُ القولَ بأن هذا المثالَ والآخر الذي استُشْهِدَ به لتضمين المَجاز (البتر) وما شاكلهما يدخلان ضمنَ هذا التيارِ العَامِّ الذي مثَّلته طبقةٌ من الشعراء ذوي الميولِ الشعبية. ولم تكنِ الحركاتُ الشعريةُ الشعبيةُ الميالة إلى النثرية وتغليبِ الجملةِ من القوةِ والشمولِ بما يجعلُها تؤسِّسُ مفاهيمَ جديدةً : كما هو الشأنُ بالنسبة للرومانسيةِ الغربيةِ. وظلتِ النظرةُ

---

(92) مفتاح العلوم 576. والمثالُ الذي ضربه لاختلافِ الوصل هو، ما رواهُ الأصمعي عن أعرابي يُصلّي، ويقول :

أَتُنعِمُ أولادَ المجوسِ وقد عَصَوا   وتتركُ شيخاً من سراةِ تَميمِ
فإنْ تكسُني رَبِّي قميصاً وجُبة   أصلّيْ صَلاتي كلها وأصومُ
وإنْ دامَ كلُّ العَيشِ ياربُّ هكذا   تركتُ صلاةَ الخميسِ غيرَ ملوم
أما تَستحي ياربُّ قد قمت قائِماً   أناجِيكَ عُرباناً وأنتَ كريمُ

ثم علق عليه بقوله : «فانظر كيف كسر شوكة العيب» (نفسه 577)
وفي العمدة أن هذا النوع يسمي القوادسي تشبيها بقواديس السانية في ارتفاعها وانحدارها، وفي عَمدٌ إلى الاقواء والايطاء (العمدة 178/1).

(93) تحدثنا عن صور من ميل الأدبِ نحو الطرافة الفنية والاجتماعية في مقدمتنا لتحقيق المسلك السهل.

الاجتماعية الفنيةُ السائدةُ تعترفُ بالجديد باعتباره شُذوذاً عن التقليدِ الذي يجدُ أمْثَلَ صورةٍ له في القصيدة المَدحية على البحورِ الفخمة، والقوافي المتمكّنة، مع احترامِ جميع المواضعاتِ الموضوعية والفنيةِ.

ومن وجهةِ نظرِ الفاعليةِ الفنيةِ الناتجةِ عن تفاعل العناصرِ النظميةِ والدلاليةِ يلاحظُ أن تكثيفَ الخرقِ النظمي في نصٍّ بعيْنِه، هو محاولةٌ لسلبِ النظم سلطتَه في مجالٍ هو مَجالُه الخاصُّ. فمَهما كان هناكَ من محاولاتٍ تعويضيةٍ بتقفيةِ الشطرين (مثلا) فإنَّ قوة المُعارضةِ النظمية قد أُضعفتْ إلى أدنَى حدٍّ إذا ما أريدَ لهذا الشّعر أن يبقَى في إطارِ اللغةِ الحاملةِ للخطابِ القابلِ للفهم. فالقراءة النظميةُ تَشُلُّ المعنَى كَما أن القراءَة التعبِيرية تَنْفي النظمَ. أي أن هناك وضعاً يستحيلُ فيه التعايشُ القائمُ على التفاعل بينَ الدلالة والصوت، ذلك التفاعلُ الذي يسمحُ بتعدُّد إمكانياتِ التأويلِ، وحيث تنعدمُ هذه الإمكانيةُ ينعدمُ الشعرُ، فالنص هنا إما أن يكونَ نثراً خالصاً أو نَظماً خالصاً. والشعرُ إنما يوجدُ بينهما في سلَّم كثيرِ الدرجاتِ.

فهل يمكن التسليمُ، بعدَ هذا، بأن ما وقعَ من تضمينٍ خارجي في الشعر العَربي القديم، مما لا يدخلُ في هذه الخانة إنما هو أثرٌ من آثار الضرورةِ، كما ذهبَ إلى ذلك مُورْيِي ؟ هل يمكن التسليمُ بسهولة بأن النابغةَ لم يجدْ حيلةً إيغاليةً أو تَتميميةً لتلافي التضمينِ في البيتينِ المشهورينِ (إني/شَهِدْتُ) ؟ ألاَ يتعلقُ الأمرُ، في واقعِه، بحاجةٍ أسلوبية أحسَّها الشاعرُ ؛ أقلُّها تأكيدُ العُنصرِ اللغويِّ المَعزولِ عن بقية التركيب (إنِّي) وذلك بإيقاع نبر القرارِ عليه. ومثل هذه الواقعةِ مما صادقَ عليه الشعرُ الحديثُ. فلغرضٍ أسلوبيٍّ صِرْفٍ تُقدّمُ الكلمة المرغوبُ في إبرازها أو تؤخرُ عن القافيةِ التي تفصلُ بينها وبين المجموع التركيبي الذي تنتمي إليه(94). وقد يصدقُ هذا على الكثيرِ من أمثلةِ التضمينِ الخارجي الواردةِ عند البلاغيين العرب المنسوبة للفحول، هذا دون ما يدخل منها في بابِ الاقتضاء فلذلك وجهٌ آخر.

والمجالُ الذي يَهمنا نحن أكثرَ من غيره هو التضمينُ الداخلي، وهذا لا مجالَ للشك في تعبيريته كما سنبين بالأمثلة الملموسة فيما يأتي من حديث. وسَنَتَناوَلُ ضمنهُ العلاقةَ بين الشطرينِ وبين القرائنِ الترصيعية الموافقة للوقف العَروضي أو المخالفةِ له.

غير أنه يجبُ أن نشير إلى صعوبة استخراج دلالةِ التضمين الداخلي والخارجي على حدٍّ سواء. فقد يبدو الأمرُ وكأنهُ يتعلقُ بتأويل ذَوقيٍّ صرفٍ، كما هو الشأنُ عند هنري مُورْيِي، الذي عدَّدَ في إطارِ اجتهاداتِه التأويلية — مجموعةً من وظائفِ التضمينِ منها : تضمينُ القوةِ، وتضمينُ الانتظارِ، وتضمينُ تجاوز الحدودِ، والتضمينُ البصريُّ، والتضمينُ الحركي ...إلخ.

---

(94) عرف في الأدب الفرنسي بِـ le rejet وَle contre-rejet انظر اثرهما الأسلوبي عند J. Mazaleyrat. Eléments وَH. Morier. Dictionnaire. p.416

وهو يعتمدُ **أحيانا** على الدلالة الذاتية الخاصةِ بالمثال المستشهد به، وهذا ظاهر في حديثِه عن تَضمينِ تجاوزِ الحدودِ، إذ نجد لفظ التجاوز ومعناه ماثلين في المثال المستشهد به وخلاصته :

تَجَاوزَ المَضايقَ، وعَبَرَ فوقَ
الأَلب ...الـــــــــخ.

وبمثلِ هذا التأويلِ تصيرُ لائحةُ هذه الوظائفِ غير محصورةٍ، فتشتق وظيفةُ كل تضمين جديدٍ من معناه. ولن يسمحَ هذا باستخلاصِ وظائفَ عامةٍ قابلةٍ للتطبيقِ على نصوص مختلفة.

على أن بين اجتهاداتِ موريي ما هو طريفٌ وذو طبيعةٍ تجريديةٍ يمكن تعميمُه مثلُ : تضمين المَكر، أو التضمين المَاكِرُ. «وهو مناسب للمفاجأةِ والسخرية كقول الشاعر[95] :

قرضُ التجهيزِ صفقةٌ مربحةٌ (...)
للأبناك



(95) Morier. Dictionnaire. p. 416

عيوب القافية : قصور الأداة أم بلاغة التقنية ؟

ذ. محمد عبد الصمد الأجراوي

كلية الآداب

مكناس ــ المغرب

«يا من سيذكر عيوب القافية !
أيُّ طفلٍ أصم، أو أي زنجي مجنون
صاغ هذا الحلْي الرخيص
برنينٍ أجوف، ينكشف زيفُه عند الاختبار ؟!»

(بول فرلين)(**)

درج العروضيون، وبعض النقاد على إفراد أبواب خاصة في مؤلفاتهم لدراسة عيوب القوافي، ضمن حديثهم عن الجانب الموسيقي للنصوص الشعرية[1]. ولعل من أقدم محاولات تتبُّع هذه العيوب، وتسميتها ــ بوضع مصطلحاتها، ورصد أنواعها ــ ما تم على يدي الخليل بن أحمد الفراهيدي (تـ : 175 ؟)، ضمن جهوده الهادفة إلى تقعيد موسيقى الشعر العربي[2]، وربما كان محمد بن سلام الجمحي (ت : 231) من أوائل النقاد الذين التفتوا إلى هذا الجانب في

وقد اتجهت عناية العلماء إلى دراسة القافية وتصنيف عيوبها مع محاولة وضع مقاييس لتقويمها والتمييز بين العيوب التي هي أقرب إلى القبول وبين غيرها. وهي تنقسم عندهم إلى عيوب تعود إلى الرويّ وحركته، وثانية تتعلق بما قبل الروي من الحروف والحركات، وأخرى تتصل بلفظة القافية واستقلال الأبيات عن بعضها[3]، وألحقوا بها عيوب التصريع وعاملوها المعاملة نفسها[4]. ومن ثمة، فاخر الشعراءُ بعضَهم بتنزيه أشعارهم عن كل هذه العيوب، وباحتيالهم لتجنبها[5].

ويتبين متتبع هذه العيوب أن كثيرا من شواهدها ــ عند العروضيين والنقاد على السواء ــ مستقىً من أشعارِ الفحول في الجاهلية والاسلام، ممن يُعتبرون مثالاً للاجادة الفنية والبراعة الشعرية : فقد وردت نماذج منها في أشعار كل من امرئ القيس والنابغة والاعشى، مثلما وقعت في أشعار جرير والفرزدق، ومَنْ في مثل هذه المنزلة[6].

وفي الحق، إن وقوع تلك العيوب في أشعار الطبقة الأولى في الجاهلية والاسلام يبدو أمرا محيِّرا، لأن ذلك لم يخدش حاستهم الموسيقية المرهفة، ومن ثمة لم يَعْنِهم أمْرُ تصحيحِها ولا تجنبها، علما بأن «الشاعر صاحب الاذن الموسيقية والحريصَ على موسيقى القافية، لا يُعقَل أن (يرتكب الأقواء مثلا) ويَزِلَّ في مثل هذا الخطإ الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون في قول الشعر»، كما يقول د. إبراهيم أنيس[7]، كما أن ترددها في أشعار هذه الطبقة لم يتأخر بمنزلة شعرائها عند متذوقي الشعر العربي على مَرّ عصوره، ولم يكن أبدا مطعنا جادا في جمال أشعارهم وجودتها، وقد تداولها الرواة على تلك الصور من العيب، دون تغيير، مما يومئ إلى عدم تحرجهم من روايتها على صورتها المعيبة، وكأنهم ميالون إلى قبولها !

---

(3) من النوع الأول : الإكفاء والإجازة، ويتصلان بحرف الروي إذا كان مختلفا في القصيدة الواحدة، والإقواء : وهو اجتماع الكسرة والضمة في حركة حرف الروي، ومثله الإصراف : وهو اجتماع الفتحة مع الضمة أو الكسرة في حركة حرف الروي. ومن النوع الثاني : السناد. وهو أنواع : سناد التأسيس وسناد الحذو وسناد التوجيه وسناد الردف وسناد الاشباع. ومن النوع الأخير : الايطاء : وهو إعادة اللفظة في قصيدة واحدة، والتضمين : وهو تعلق البيت بلاحقه واحتياجه إليه. (انظر «الوافي في العروض والقوافي» للتبريزي. ص : 239 ــ 247).

(4) انظر «العمدة» : 176/1، وذكر منها قدامة : «التجميع» (نقد الشعر : 209)، وانظر «منهاج البلغاء» ص : 283.

(5) الموشح : 13، «دلائل الاعجاز» : 323، «العروض والقافية» لمحمد العلمي : 52.

(6) راجع ذلك في المصادر المذكورة في الحاشية رقم : 1، وانظر مقالا للأستاذ : محمد بن عبد العزيز الدباغ بعنوان «الاقواء في الشعر العربي القديم» (مجلة «دعوة الحق» العدد الخامس. السنة السابعة يبراير : 1964 ص : 16).

(7) موسيقى الشعر : 261.

ومن الراجح أن الشعراء كانوا واعين بهذه العيوب إذ إن «القول بعدم شعور الأقدمين بالأقواء مثلا، يصعُب الأخذُ به، لأن الشعر القديم أول من يكذّب ذلك، ولو كان القدماء لا يحسون ــ حقيقةً ــ بنشوز الأقواء لَكثُر ورودُه في أشعارهم كثرة هائلة»، كما يقول بحق د. أمجد الطرابلسي[8].

والواقع أن مواقف العلماء من أمر ورود عيوب القافية في أشعار أهل الجاهلية والاسلام، تعكس بعضَ حيرتهم وترددهم إزاءها، مما يتجلى في المظاهر الآتية :

أ ــ فقد استضعفوا الاستشهاد ببعض ما يُروىٰ من أشعار معيبة القافية. من ذلك تعليق الاصمعي (تـ : 216 ؟) على أبيات وقع عيب في قافِيَتها، إذ قال : «ليس بصحيحٍ في كلام (العرب)، وإنما يتكلمون به أحيانا»[9]، ومن ثمة، لا يُتخذ أصلا، ولا يُعْتد به، كما يتضح من قول حازم القرطاجني (تـ : 684) عن هذا العيب : إنه «وقع لبعض من لا يُحفَل به من العرب»[10].

ب ــ وذهب بعض العلماء إلى التماس سُبُل تسهيل تلك العيوب، تنزيها لفحول الشعراء عن الغلط : فقد قال الخليل عن اضطراب حرف الروي الذي يجيء مرة نونا، ومرة لاما، «تفعل العرب ذلك لقرب مخرج الميم من النون»[11]. وقريب منه قول الاخفش (تـ : 215 ؟) : «إني رأيتهم إذا قَرُبتْ مخارجُ الحروف أو كانت من مخرج واحد، ثم اشتد تشابهها، لم تفطن لها عامتهم، يعني عامة العرب»[12]، واعتذر قدامة بن جعفر (تـ : 337) عن إقواء بعض العرب قائلا : «كأنه وقف القوافي فلم يحركها»[13]، وروى أبو العلاء المعري (تـ : 449) «أنهم اجترأوا على (الاقواء) لأنهم يقفون على الروي بالسكون»، وذهب إلى حمل الاقواء بعامة على الوقف، مستبعِدا أن يقع في شعرِ «عربيٍّ فصيحٍ له علم بالشعر»[14].

وقد ترسم العروضيون، والنقاد المحدثون خطى سابقيهم في الاعتذار عن الشعراء، فيما وقع في أشعارهم من عيوب القافية، فالتمس د. عبد الله الطيب بعضَ ما يخرّجها به، وبيّن أن

---

(8) «النقد واللغة في رسالة الغفران» (نقلا عن كتاب «النقد الأدبي في القيروان» لمحمد يزن. ص : 214).

(9) الموشح : 19.

(10) المنهاج : 272.

(11) الموشح : 20.

(12) لسان العرب : 142/1 (مادة : كفأ).

(13) نقد الشعر : 211.

(14) شرح لزوم ما لا يلزم : 31 ــ 32.

الايطاء» وإن كان ـــ في الكثير الغالب ـــ غيرَ مقبول، قد يحسِّنه المقامُ المناسب له أحيانا»(15)، وعنده أيضا أن التضمين «ليس بعيب كبير، وكثيرا ما يحسُن موقعُه إذا كان البحر قصيرا أو كان الشعر قصصيا آخذا بعضُه برقاب بعض، أو خطابيا حاميا»(16). واجتهد د. إبراهيم أنيس في تفسير سرِّ مراوحة الشعراء بين الضمة والكسرة حين يُقوون، وفي إيضاح سبب منعهم اجتماعَهما مع الفتحة، على أساسٍ صوتيّ، بالنظر إلى تقارب طريقة تكوُّن كلٍّ من الضمة والكسرة و«لِضَيْق مجرى الهواء معهما»، ومن ثمة، وجد أن الشعراء لا يلتزمون الكسرة أو الضمة في كل الأبيات لأنهم «لم يجدوا في هذا أي غضاضة... ولم يحسَّ الشعراءُ ـــ في هذا ـــ بأي غرابة»(17). ورجح د. عبد الله الطيب أن يكون سبب قبول الأذواق ـــ في الجاهلية ـــ الاقواءَ : «أنهم كانوا يقفون بالسكون في القوافي المطلقة»(18)، وإلى مثل هذا التخريج ذهب ذ. أحمد يزن(19).

وقد كشف حازم القرطاجني عن حرج بعض العروضيين من رمي القدماء بالعيب فقال : «إن أكثر من ألَّفَ في صناعة الأوزان مشفِقٌ من أن ينسُب إلى العرب قبحا في مجرى من مجاري كلامها، إلا في الندرة، فهم يتلقون كلَّ ما روِيَ من كلامهم ـــ صحت الرواية أم لم تصح ـــ بالتسويغ والتحسين، ولا ينسبون إليهم إساءة إلا حيث تُعييهم الحيَلُ في الاعتذار عنهم»(20).

ج ـــ وقد يكون من نتائج هذا الاشفاق حرصُ العلماء على تحدِيد درجة قبول تلك العيوب في أشعار العرب، وكأنَّ كثرتها في الشعر تجعلها أدنى إلى القبول حتى تكاد تخرجها عن باب العيب، مما يبرر ورودَها في أشعار الفحول. قال قدامة ابن جعفر عن الإقواء «إنه في شعر الأعراب كثير جدا، وفيمن دون الفحول من الشعراء... وقد ركب بعض فحول الشعراء الإقواءَ في مواضع»(21). وقال عنه ابن سنان الخفاجي (تـ : 466) : «إنه يوجد في أشعار العرب»(22)، وأشار كلٌّ من المرزباني (تـ : 384) والقزاز القيرواني (تـ : 412) إلى كثرة

(15) المرشد إلى فهم أشعار العرب : 37/1.

(16) نفسه : 41/1.

(17) موسيقى الشعر : 265. وانظر في قريب من هذا الرأي ص : 271. ولعل مثل هذا التقارب كان وراء موقف أبي العلاء المعري الذي برَّر اجتماعَ الضمة والكسرة على أساس أنهما «أختان» (شرح لزوم ما لا يلزم. ص : 25).

(18) المرشد إلى فهم أشعار العرب : 35/1.

(19) النقد الأدبي في القيروان : 214.

(20) منهاج البلغاء : 265.

(21) نقد الشعر : 210 ـــ 211.

(22) سر الفصاحة : 185.

السناد في أشعار العرب[23]، ونبَّه حازمُ إلى أن نوعا منه يكثر في «مُقيَّدات شعراء الاسلام، فأما شعراء الجاهلية فيقِلُّ ذلك في أشعارهم»[24] ؛ بل إن الاخفش (سعيد بن مسعدة) «كان لا يرى ذلك عيبا لكثرة ما استعمله الفصحاء»[25].

د ــ ولعل من مظاهر تجنب العلماء رميَ الشعراء الأوائل بالوقوع في تلك العيوب المتصلة بالقوافي، حرصَ بعضهم على التمييز بين درجاتها، وعلى استنباط بعض المقاييس التي تجعلها أقرب إلى القبول، ومن ثمة، يكون بعضُها ــ عندهم ــ أهونَ من بعض : فقد اعتبر الخليلُ الجمعَ بين الضمة والكسرة في حركة حرف الروي أخفَّ من الجمع بينهما وبين الفتحة، والأمر كذلك بالنسبة إلى اجتماع الواو والياء، إذا كانا رِدفيْن، مع الألف[26]. وقال المرزباني عن الإيطاء «إنْ كان أكثر من قافيتين فهو أسمجُ له»[27]، وقال ابن رشيق (تـ : 456) : «كلما تباعد الايطاء، كان أخفّ»[28]، وقال الخطيب التبريزي (تـ : 502) : «إذا كثُر الايطاءُ كان أقبحَ، وإذا تباعد كان أحسن»[29]، وفي شرح الخزرجية للزموري «كلما تباعد الايطاء كان أخف، وكذلك إن خرج الشاعر من مدح إلى ذم، ومن نسيب إلى أحدهما... وقيل إذا تباعد ما بين البيتين حتى يكون بينهما سبعة أبيات، فليس ذلك بإيطاء»[30]، وبيَّن حازمُ أن التضمين «يكثُر فيه القبح أو يَقِل بحسب شدة افتقار البيتين إلى بعضهما أو ضعفه، وأشدُّ الافتقار : افتقارُ بعضِ أجزاء الكلمة إلى بعض»[31]، وفي شرح الزموري على الخزرجية : «كلما كان البيتُ الأول أفقرَ إلى الثاني كان أقبحَ، وكلما كان أغنى عنه كان أحسن»[32].

وهذه المقاييس تكادُ تكوِّن مدخلاً يسهّل بعضَ تلك العيوب، ويَحمِل على استساغة ورودها في أشعار العرب.

أمام هذا الواقع المتمثل في تردد عيوب القافية في أشعار الفحول واجتهاد بعض العلماء في

(23) الموشح : 16 و«ضرائر الشعر» : 80، وانظر «الوافي في العروض والقوافي» للتبريزي : 246.

(24) المنهاج : 274. ولم يسوِّغ النقادُ للشعراء المحدثين الوقوعَ في مثل تلك العيوب. انظر الموشح : 18، 21.

(25) شرح لزوم ما لا يلزم : ص : 30.

(26) الموشح : 15 ــ 17.

(27) نفسه : 21.

(28) العمدة : 169/1. وفي العقد الفريد : «كلما تباعد الايطاء كان أحسن» 508/5.

(29) الوافي في العروض والقوافي : 244.

(30) شرح الخزرجية (ضمن مجموع) ص : 7 ــ 8.

(31) منهاج البلغاء : 277.

(32) شرح الخزرجية : ص : 8.

تسويغها أحيانا، يجد الدارسُ نفسَه مدعوّاً إلى بحثها من زوايا تحاول تفهمها في إطار متطلبات الشاعر الفنية، قبل أن ينظر إليها على أنها أخطاء لا مبرر لها غير تقصير الشاعر في صقل أشعاره أو ضعف شاعريته، نظرا إلى أن لكل جزئية في العمل الفني «عِلّتَهَا، لأنها تتكامل مع سَائرها، (فَبِهَا) تتحقق رؤية التفاصيل في جملتها. فرُبَّ جزئية تأدى منها المرء إلى مفتاح الأثر الأدبي كلّه»، كما يؤكد د. لطفي عبد البديع[33]. ومن ثمة يصبح التساؤل عن سرِّ وقوع تلك العيوب في أشعار المقدمين من الشعراء أمراً مشروعا، لأنه يفتح ــ فيما يبدو ــ الطريق نحو مقاربة أسرار ذلك ومحاولة اكتشاف مبرراته الفنية. ومثل هذه الرؤية، تدفع الباحث إلى فحص الموضوع من زوايا متعددة قبل إدراج هذه التجاوزات ضمن العيوب المشينة.

وإن أقوى ما يتجه إليه تخريجُها، النظرُ إلى بعض ما يمكن أن يبررها من الناحية الفنية :

1) فقد تكون هذه المآخذ من الهفوات التي تغاضى عنها الشعراء، إذ استسهلوها لأنها لا تفسِد البناء الموسيقي والفني بعامة إفسادا كبيرا، ولا تُخِلّ بانسجامه الدقيق. وقد أشار أبو العلاء المعري إلى شيء من هذا حين جعل امرئَ القيس يقول : «لا نكرةَ عندنا في الإقواء»، ثم يضيف : «وقد أدركنا الأولين من العرب لا يحفلون بمجيء ذلك، ولا أدري ما شَجَن عنه، أما أنا وطبقتي، فكنا نمر في البيت حتى آخرِه، فإذا فني أو قارب تبيَّن أمرُه للسامع»[34]. فمثل هذه الهنات، إذن، هيّنٌ غيرُ مستنكَر، وزاد من هوانه أن السامع يتبين أمره ويدرك أنه وقع للشاعر على علم منه، استخفافا وتساهلا، ولم يستبدع الحالُ إصلاحَه. ومن ثمة، فإنه لا يطعن ــ بالضرورة ــ في مقدرة الشاعر الفنية ولا ينال منها. ويشمل هذه العيوبَ اعتذارُ ابن جني (تـ : 392) عن الشعراء الذين يركبون الضرورات حين قال : متى رأيت الشاعر يقع فيها «فاْعلمْ أن ذلك ــ على ما جشمه منه ــ وإن دلَّ من وجهٍ على جوْره وتعسفه، فإنه ــ من وجهٍ آخر ــ مؤذِنٌ بِصِيَالِهِ وتخمُّطِهِ، وليس بقاطعِ دليلٍ على ضعف لغته ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته»، وهو في ذلك مثْل الفارس الذي يقتحم المهالك «فهو ــ وإنْ كان مَلوماً في عنفه وتهالكه ــ فإنه مشهود له بشجاعته وفيْضِ مُنّته (وهو يتجشم ذلك) إدلالاً بقوة طبعه ودلالةً على شهامة نفسه»[35].

2) ولعل مما يسوغ للشاعر تَغاضيَه عن مثل تلك العيوب، عِلْمَه أن محاسن شعره تسترها.

---

(33) التركيب اللغوي للأدب : 106.

(34) رسالة الغفران : 320، 317. وشجن : حبس ومنع (اللسان : 232/13).

(35) الخصائص : 392/2. والصِّيال : مصدر صال يَصِيل : سطا عليه ليقهره. وتَخمّط الرجل : قهر وغلب. والمُنّة : القوة. (انظر هذه المواد في اللسان : 387/11، 297/7، 415/13، على التوالي).

فالكلام المعيب «إذا انعطفت عليه جنبتا الكلام غطتا عواره وسترتا من شينه»(36)، أو لأن الجمال يقوى ويحسن إذا قُرِن بما هو أقل جمالا منه، وكأني بالشاعر الذي يعلم أنه وفَّر لقصيدته أكبر قدر من ألوان الجمال والصنعة المحْكمة، يغضُّ الطرف عن بعض العيوب الخفيفة لعلمه أن تجويده يعلو تقصيره ويستره، وأن السيِّئ يُغتفَر لورود الحَسَن معه، والبعيدَ يجود لمجاورته القريب. ففي «رسالة الغفران»، على لسان عمرو بن كلثوم الذي عوتب على ما في معلقته من سناد : «إن أبيات المعلقة في جملتها سليمة... ولا يَضِير أبا العشرة أن يكون أحدهم دميما إن كان الباقون صِبَاحا»(37)، ومثل هذا قول أبي تمام مخاطِباً بعضَ مَنْ طلب منه أن يُسقِط من قصيدةٍ بيتاً ضعيفا : «إنما مَثَل هذا مَثَل رجل له بنون جماعة كلُّهم أديب متقدم، فيهم واحد قبيح متخلف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه، ولا يشتهي أن يموت، ولهذه العلة وقع مثْل هذا في أشعار الناس»(38).

3) وليس بعيدا أن الشاعر كان يدرك أن مثل تلك العيوب يزيد النص جمالا، لأنه بمثابة «القَبَل والحَوَل واللَّثغ في الجارية، قد يُشتهى القليل منه الخفيف، وهو إن كثر... هجُن وسمج، والوَضَح في الخيل يُستطرف ويُشتهى خفيفُه»(39). وربما كان هذا النحو من النظر هو الذي دفع الأُصمعي إلى القول : «إنما الشاعر المطبوع الذي يرمي بالكلام على عواهنه : جيِّده على رديئه»(40).

4) ويقوّي هذا التأويلَ الفنيَّ لما في أشعار الفحول من عيوب القافية وغيرها، ما ذهب إليه بعض المحدثين الذين لاحظوا أن المحافظة على وحدة الايقاع والوزن، والتزامَ قافية واحدة في جميع القصيدة «مَدْعاةُ مللٍ لو كانت تامة كل التمام (...) ثم إن الموسيقى في البيت ليست إلا تابعة للمعنى، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت، على حسب الفكر والشعور والصورة المدلول عليها، ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون هذه المساواة في النغم تامةً رتيبة»، علما بأن

(36) الموشح : 93.

(37) بهذا لخَّص د. عبد الله الطيب ما ورد في رسالة الغفران. انظر المرشد : 40/1، ورسالة الغفران : 330.

(38) أخبار أبي تمام : 114 ــ 115. وانظر أيضا «الموشح» : 289. وقال المرزباني معقّبا : «وهذه حجة ضعيفة جدا».

(39) طبقات ابن سلام : 58. وانظر «نقد الشعر» : 208 ــ 209. والقَبَل : إقبال إحدى العينين على الأخرى، واللَّثغ : تعديل الحرف إلى حرف غيره. والوَضَح : بياضٌ غالب في ألوان الشاء، ويقال : بالفرس وَضَح : إذا كانت به شية. (انظر هذه المواد في اللسان : 541/11، 448/8، 634/2، على التوالي).

(40) الخصائص : 282/3.

«هذه المساواة التامة الرتيبة، قلما توجد في الشعر القديم نفسه»(41). فليس مستبعدا أن تكسير رتابة موسيقى القافية كان من أسباب تساهل الشاعر الفحل في بعض العيوب، إن لم يكن يتعمدها أحيانا، كما يستفاد من قول ابن رشيق، تعليقا على شعرٍ أورده : «هو من مربوع الرجز، **تعمَّد** فيه (الشاعر) الاقواء وأوطأ في أكثره **قصداً**»(42). وفي رأي ذ. محمد بن عبد العزيز الدباغ أن «الاقواء كان يستعمل **قصدا** لتأكيد الكلام وتقريره وتنبيه السامعين إلى نقطة معينة يريد الشاعر أن يوجههم إليها»، وعنده أن «هذا هو السر في أن كثيرا من الشعراء كانوا يستعملونه في القصائد التي يقدمونها في المنازعات والمنافرات»(43).

والظاهر أن مثل هذه الأسباب الفنية الدقيقة كانت تخطئها ــ أحيانا ــ مدارك بعض العروضيين أو اللغويين، مما قاد بعض النقاد إلى الحملة عليهم ورميهم بالجهل والتقصير في حق الصناعة الشعرية. من ذلك قول حازم : إن «معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصَل إليها بشيء من علوم اللسان، إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروبُ التناسب والوضع»(44)، وهو يُسنِد أمرَ معرفة المقاصد الدقيقة لمرامي الشعراء إلى المختصين من العلماء والبلغاء المتذوقين(45).

ولابد أن نذكر في معرض حديثنا عن عيوب القوافي وأوجه تفسير ورودها في شعر الفحول، أن من العلماء من يجعلها وأمثالَها من أخطاء الشعراء، من جناية رواة الأشعار. ففي «الموازنة» (على لسان أنصار البحتري، مخاطبين أنصار أبي تمام) : «إن أكثر ما عددتموه ــ مما أخذته الرواة على الشعراء صحيحٌ، والسهو فيه إنما دخل على الرواة»(46). وقال ابن طباطبا العلوي (ت : 322) : «ربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له، فيسمعون على جهة، ويؤدونه على غيرها سهواً، ولا يتذكرون حقيقة ما سمِعوه»(47). وقال ابن عبد ربه (ت : 328) معلقا على استدراكات العلماء على الشعراء، مشيرا إلى ما يلحق هؤلاء الأواخر من التجني : «وأكثر ما أُدرِكَ على الشعراء له مجاز وتوجيه حسن، ولكن أصحاب اللغة لا ينصفونهم، وربما

(41) النقد الأدبي الحديث. د. محمد غنيمي هلال. ص : 464.

(42) العمدة : 178/1.

(43) مجلة «دعوة الحق» (العدد المذكور في الحاشية رقم : 6) ص : 16. وقد استغرب د. حسين نصار هذا الرأي الذي «لا تدعّمه ــ عنده ــ الحجج التي أتى بها، ولا المواضع التي وقع فيها الاقواء من القصائد» (انظر كتاب «القافية في العروض والأدب» ص : 98).

(44) منهاج البلغاء : 227.

(45) نفسه : 144.

(46) الموازنة : 48.

(47) عيار الشعر : 146.

غلطوا عليهم وتأولوا غيرَ معانيهم التي ذهبوا إليها»(48). ومما يجري هذا المجرى، ما أورده أبو العلاء المعري على لسان امرئ القيس الذي أُخبِر بمذهب الرواة الذين يغيرون رواية بعض شعره بالخزم، إذ قال : «أبعَدَ الله أولئك ! لقد أساؤوا الرواية»(49).

ولعل مثل هذا الاحتمال هو الذي دفع بعض المحدثين إلى اعتبار بعض المظاهر الموسيقية في الأشعار (مثل الخزم)، وبعض الزحافات القبيحة، من أخطاء الرواة، داعياً إلى إعادة النظر «في تلك الأبيات القليلة لنصلِح من خطإ الرواية فيها، ونجعلها منسجمة مع ذلك الروح الشعري العام»(50)، مرجحا أنّ ما في الشعر من إقواء مصدره النحاة الذين غيَّروا الرواية آتّباعا لأقْيِستِهِم، أما الشعراء فإنهم أنشدوا الأبيات بدون إقواء، «وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ في قواعد النحو لا في الموسيقى الشعرية، وهو ما يمكن تصوره... (إذ إن) احتمال خطإ الشاعر القديم في قواعد النحو أقرب إلى العقل من احتمال خطئه في أبسط قواعد الموسيقى الشعرية»(51).

واضح، إذن، أن هذا الوضع يستدعي وقفة الباحث المتأنية لتفحُّص جوانب هذا الموضوع، وتقليب الرأي على وُجوهه المحتملة قبل أن يصنف كل ما وقع في أشعار حذاق الشعراء من تخفّفٍ، ضمنَ العيوب المشينة، حرصا على تحري نوعية الأسباب الفنية التي دفعت الشعراء إلى تجاوز العرف المتداول : فقد يكون الشاعر على علم بها، ويكون قد استهدف ــ من ورائها ــ غرضا فنيا محددا، وربما كان يستجيب في ذلك إلى دواعٍ فنية مصدرها سليقته وطبعه، متجاوزا مقتضيات الأعراف الشعرية.

على أن هنالك احتمالين آخرين يجب ألاَّ يغيبا عن أذهاننا :

أولهما : أن الشاعر ربما يحاول ــ بذلك ــ تحقيق نوع من التحرر الفني، عن طريق التمرد على العرف الشعري السائد، حتى يطبع شعره بخاصية تجعله متميزا عن غيره، وحَتَّى لا يكون نسخة مطابقة للآخرين. دون أن ننسى أن هذا التمرد قد يكون البذرة التي أنبتت حركات التجديد في القافية العربية منذ اتجاه الشعراء إلى «التسميط»، و«التخميس» و«التشطير»، مرورا بتجديد القوافي في الموشحات وغيرها، وانتهاءً بثورة بعض الشعراء المحدثين على نظام

(48) العقد الفريد : 390/5.

(49) رسالة الغفران : 314. والخزم (بالزاي) : «زيادة في أول البيت لا يُعتد بها في التقطيع» (الوافي في العروض والقوافي، ص : 205، والعمدة : 141/1، 143/1، وكتاب «القوافي» للتنوخي ص : 70 ــ 72). وانظر الصفحة : 37 من هذا الأخير حيث ينبه. محققاه إلى أن الشعراء أخذوا على الرواة «تجافِيَهم عن الدقة في رواية الشعر».

(50) الدكتور إبراهيم أنيس. «موسيقى الشعر» ص : 297.

(51) نفسه : 262.

القوافي الموروث. ويؤكد هذا الوجهَ قولُ أدونيس (علي أحمد سعيد) : إنه يمكن أن يُنظَر إلى بعض العيوب في القوافي على أنها مظهر تجديدي في موسيقى الشعر العربي، فالإكفاء ــ باعتباره غلطا ــ «يمكن أن يكون أساسا لصحة جديدة ــ يضفي على موسيقية القصيدة بعدا آخر، ويغيِّر دلالة القافية ويؤدي إلى تطور مهم في بنية القصيدة من الناحية الموسيقية، فهذا العنصر القديم يمكن أن يتحول إلى عنصر جديد»، ومن هذا المنظور يَبطُل أن يكون التضمين ــ هو كذلك ــ «غلطا أو عيبا ؛ بل إنه يصبح عنصرا تكوينيا في بناء القصيدة»[52].

والثاني : احتمال أن تكون هذه العيوب من بقايا مراحل نشأة الشعر العربي وتطوره : فقد عرفت القصيدة العربية ضروبا من الاصلاح والتهذيب قبل أن تصل إلى الصحة والجودة والإحكام، ولم يهتد العربي إلى وحدة الروي ولا إلى وحدة حركة الروي طفرةً واحدة، كما بيّن المرحوم طه أحمد إبراهيم[53]، علماً أن استواء بنية الشعر العربي كان مسبوقا بمحاولات، غابت ملامحها الدقيقة عن مؤرخيه، ولكنّ بقاياها ظلت شاهدة عليها. وقد عَزَا ذ. الدباغ عدمَ إحساس النابغة بالاقواء (مع ما يتوفر عليه من رهافة حس أهّلته لأن يكون محكَّما بين الشعراء) إلى أن اعتباره عيباً راجعٌ إلى تطور في الأذواق الجاهلية، مبينا أن الاحساس بفساده كان «خاطرا جديدا طرأ على الأذواق في الجاهلية، في أخريات هذا العصر، لأننا لا نجد من الشعراء ــ قبل ذلك ــ من أنكر استعمال الاقواء»[54].

إلا أننا نستبعد هذا الوجه في تفسير أمر ورود تلك العيوب في أشعار الفحول لأن أشعارهم تنتمي إلى أنضج مراحل الشعر العربي وأكملها استواءً، ولأن مجموع المبررات التي قدمنا ترجح أن الشاعر كان على عِلْم بما يقع في شعره من تلك التجاوزات.

يتبين مما تقدم، أن مجموع هذه المعطيات يُلزِم الباحث بأن يَتدبَّر أمر تلك العيوب حتى تنكشف له دواعيها الفنية، هدفا إلى تناولها من منظور متكامل يأخذ في اعتباره متطلبات العملية الابداعية وتعقيداتها المتداخلة. وكان حازم القرطاجني قد دعا إلى قريب من هذا حين حضَّ على التحرج من التشنيع على الشعراء المشهود لهم بجودة الاشعار والفصاحة، مبيّناً أن الواجبَ الاحتيالُ في تخريج ما في كلامهم من أوجهٍ تبدو فاسدة «فكلما أمكن حمْلُ كلام هذه الحلْبة المُجَلِّية من الشعراء على وجه الصحة، كان ذلك أوْلى من حمله على الإحالة والاختلال، لثقوب أذهانهم وذكاء أفكارهم واستبحارهم في علوم اللسان وبلوغهم من المعرفة

(52) الثابت والمتحول. الأصول. ص : 162.

(53) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : 11.

(54) مجلة «دعوة الحق» (العدد المذكور في الحاشية رقم : 6) ص : 16.

الغاية القصوى، (ولذلك) يُحتاج إلى أن يُحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة، فإنهم قلما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئاً إلا وله وجهٌ، فلذلك يجب تأوُّل كلامهم على الصحة، والتوقفُ عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه»(55)، ومما يقرب من هذا قول ابن طباطبا، متحدثا عن بعض تشبيهات العرب التي لا يتلقاها القارئ بالقبول، وعن حكاياتهم المستغربة أحيانا : «... إنك لا تعدِم أن تجد تحت (ذلك) خبيئة إذا أثرْتَها عرفتَ فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدقُّ طبعا من أن يتلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباطُ ما تحت حكاياتهم، ولا تفهُّم مُثُلها إلا سماعا، فإذا وقفتَ على ما أرادوه، لطُف موقعُ ما تسمعه من ذلك عند فهمك»(56).

ولعل فيما قدمنا بعضَ ما يُسهِم في توجيه عناية الدارسين نحو سبُل تفسير ما قد يُستغرب من مناحي التعبير الشعري وأساليب الصياغة والنظم، أملاً في تصحيح النظرة إلى كثير مما يُعدُّ عيباً في المعاني والألفاظ والأوزان، وغير ذلك، بدراسته دراسةً فاحصة شاملة تراعي دقائق العمل الشعري وأبعاده الخفية وتطمح إلى تأسيس رؤية أعمق لمشكلات الابداع الشعري ومتطلباته المتصلة بوعي الشاعر الفني وجهوده التجديدية.

(55) منهاج البلغاء 144. والجزء الأخير من كلام حازم يذكّرنا بقول سيبويه عن الشعراء الذي يركبون الضرورات الشعرية : «وليس شيءٌ يُضطرون إليه إلا وهمْ يحاولون به وجهاً» (الكتاب : 32/1. تحقيق : عبد السلام هارون. مصر. 1977).

(56) عيار الشعر : 25.

مصـــادر الـدراســـة ومـراجعــهـــا

ـــ «أخبار أبي تمام» لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي. حققه : خليل عساكر ومن معه. المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. دون تاريخ الطبع.

ـــ «بنية اللغة الشعرية» جان كوهن. ترجمة : محمد العمري ومحمد الولي. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى. البيضاء. 1986.

ـــ «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» للمرحوم طه أحمد إبراهيم. دار الحكمة بيروت. دون تاريخ الطبع.

ـــ «التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستتيقا) د. لطفي عبد البديع. الطبعة الأولى. القاهرة. 1970.

ـــ «الثابت والمتحول» (بحث في الاتباع والابداع عند العرب). أدونيس (علي أحمد سعيد) «الأصول» دار العودة. الطبعة الأولى. بيروت. 1974.

ـــ «دلائل الاعجاز». عبد القاهر الجرجاني. تصحيح : الشيخ عبده. الطبعة السادسة. القاهرة. 1380هـ ـــ 1960م.

ـــ «دعوة الحق» (مجلة). العدد : الخامس. السنة : السابعة. يبراير 1964. الرباط.

ـــ «الخصائص» لأبي الفتح عثمان بن جني. تحقيق : محمد علي النجار. القاهرة : 1371هـ ـــ 1952م.

ـــ «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري. تحقيق : د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) الطبعة الرابعة. دار المعارف بمصر. دون تاريخ.

ـــ «سر الفصاحة» لأبي محمد عبد الله بن سنان الخفاجي. دار الكتب العلمية. الطبعة الأولى. بيروت 1402هـ ـــ 1982م. (مصورة عن طبعة القاهرة).

ـــ «شرح الخزرجية» للزموري. ضمن مجموع. نشر مطبعة الحلبي. مصر. 1307هـ.

ـــ «شرح لزوم ما لا يلزم» لأبي العلاء المعري. تأليف : د. طه حسين وإبراهيم الابياري. دار المعارف بمصر (سلسلة ذخائر العرب : 13) دون تاريخ الطبع.

ـ «الشعر والشعراء» لأبي عبد الله محمد بن قتيبة الدينورِي. تحقيق : أحمد محمد شاكر. الطبعة الثانية. مصر. 1967.

ـ «ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر في الضرورة» للقزاز القيرواني. تحقيق : د. محمد زغلول سلام. ود. محمد مصطفى هدارة. الاسكندرية. 1973.

ـ «طبقات فحول الشعراء» لمحمد بن سلام الجمحي. تحقيق وشرح : محمود محمد شاكر. مصر. 1952.

ـ «العروض والقافية» (دراسة في التأسيس والاستدراك). للأستاذ محمد العلمي الطبعة الأولى. دار الثقافة. البيضاء. 1404هـ ـ 1983م.

ـ «العقد الفريد» لابن عبد ربه. شرحه وصححه : أحمد أمين ومن معه. دار الكتاب العربي. بيروت. 1403هـ ـ 1983م.

ـ «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لأبي الحسن بن رشيق. تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد. مصر. 1353هـ ـ 1934م.

ـ «عيار الشعر» لمحمد بن أحمد بن طباطبا العلوي. دراسة وتحقيق : د. محمد زغلول سلام. الاسكندرية. 1980.

ـ «القافية في العروض والأدب» د. حسين نصار. دار المعارف بمصر. 1980.

ـ «قواعد الشعر» لأبي العباس أحمد بن يحيى، ثعلب. شرحه وعلق عليه : محمد عبد المنعم خفاجي. الطبعة الأولى. مصر. 1367هـ ـ 1948م.

ـ «كتاب القوافي» تصنيف : القاضي أبي يعلى عبد الباقي بن المحسّن التنوخي. تقديم وتحقيق : عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان. الطبعة الأولى. بيروت 1389هـ ـ 1970م.

ـ «لسان العرب» لابن منظور الافريقي. بيروت. 1968.

ـ «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» د. عبد الله الطيب. الطبعة الثانية. دار الفكر. بيروت. 1970.

ـ «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لأبي الحسن : حازم القرطاجني. تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة. الطبعة الثانية. دار الغرب الاسلامي بيروت. 1981.

ـ «الموازنة بين الطائيين» لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي. حققه : محمد محيي الدين عبد الحميد. الطبعة الثالثة. المكتبة التجارية. مصر. 1959.

ـــ «موسيقى الشعر». د. إبراهيم أنيس. الطبعة الثالثة. مكتبة الانجلو. مصر 1965.

ـــ «الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء» لأبي عبيد الله، محمد بن عمران المرزباني. وقف على طبعه : محب الدين الخطيب. الطبعة الثانية المطبعة السلفية. القاهرة. 1385هـ.

ـــ «النقد الأدبي الحديث» د. محمد غنيمي هلال. الطبعة الرابعة. دار النهضة العربية. القاهرة. 1969.

ـــ «النقد الأدبي في القيروان (العهد الصنهاجي). أحمد يزن. مطبعة المعارف الجديدة. الرباط. 1985.

ـــ «نقد الشعر» لأبي الفرج، قدامة بن جعفر. تحقيق : كمال مصطفى. مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد. 1963.

ـــ «الوافي في العروض والقوافي» للخطيب التبريزي. تحقيق : الأستاذين : عمر يحيى وفخر الدين قباوة. الطبعة الثانية دار الفكر. دمشق. 1975م ـــ 1395هـ.

تهنئة

عرف البحث العلمي في المغرب خلال المدة الطويلة الفاصلة بين العدد الثالث والعدد الرابع أحداثاً ثقافية (لقاءات، إصدارات... الخ) يتعذر استدراك الحديث عنها جميعاً.

تهانينا لكل الباحثين الذين ساهموا في إغناء البحث العلمي والإبداع الأدبي نخص بالذكر الباحثين والمبدعين الذين حصلوا على جوائز وطنية وعربية ودولية.

منهم في (مجال اختصاص المجلة) الدكتور محمد مفتاح والدكتور طه عبد الرحمن، والأستاذان الشاعران أحمد المجاطي، وعبد الله راجع الذي رجع إلينا، مع الفرحة، بالصحة والعافية.

الصورة الأدبية
بعض الاسئلة المنهجية

ستيفن أولمان

ترجمة :

ذ. محمد أنقار/ذ. محمد مشبال

كلية الآداب تطوان

لقد أوجز مالارمي دلالة الصورة الشعرية في صيغة مختصرة وعميقة عندما كتب إلى فييلي ــ غريفين VIELE-GRIFFIN في سنة 1891 : «ان السرّ كله يكمن هنا : في إقامة التماثلات الخفية، بواسطة ثنائيات تقتحم الأشياء وتستنفذها باسم فصاحة أصلية»(1). ومنذ الحركة الرمزية، تنافس الناثرون والشعراء في تعظيم الصورة ودورها في الخلق الأدبي. وعلى حد قول أندريه بريتون : إن تشبيه شيئين متباعدين إلى أقصى حد ممكن أو، حسب طريقة أخرى، مقابلتهما بشكل مباغت وأخاذٍ يظل المهمة الأسمى التي يمكن للشعر أن ينشدها»(2)، وبالنسبة لسوبرفييي SUPERVIELLE «الصورة هي المصباح السحري الذي يهدي الشعراء في الظلام»(3). وهي بالنسبة لسانت إيكزوبري، «واقعة تشدُّ القارئ بدون علم منه، إنها لا تمس القارئ بل تسحره»(4). وذهب الكثير أبعد من ذلك : فحسب بروست «الاستعارة هي وحدها القادرة على أن تمنح الأسلوب نوعا من الخلود»(5)، وقد أعلن إيزرا باوند

(1) Voir Gardner DAVIES, «The Demon of analogy», French Studies, IX (1955). pp 195-211 et 326-47 ; p : 201.

(2) Les vases communicants, Paris, éd. de 1955, p : 148.

(3) Naissances ; En songeant à un art poétique, Paris, 1951, p : 61, cf. Ch. BRUNEAU, Petite histoire de la langue française, II, Paris, 1958, p : 310.

(4) Préface du vent se lève d'Anna Morrow Lindbergh ; réimprimée dans confluences, Nouvelle Série, n° 12-4 (1947), p : 192.

(5) «A propos du «Style» de Flaubert», Nouvelle Revue Française, XIV, I (1920) pp : 72-90

أن اِبتكارَ صورة واحدة طوالَ حياة بكاملها هو أكثر أهمية من كتابة مؤلفات ضخمة(6).

وفي مقابل هذا الموقف الذي يبجِّل الصورة، رأى بعضُ الكتاب أن من الضروري الاحتجاج ضد تعسفات استعمال هذه الوسيلة. لقد كتب جيد في يوميته لـ 20 غشت 1926 مرددا تعبيرا كان مالارمي قد جعله موضة : «ليس هناك عدو أسوأ للفكر من شيطان التشبيه. وأي شيء أكثرُ اِرهاقا من هوس بعض الأدباء الذين لا يمكن أن يروا شيئا بدون أن يفكروا على التو في شيء آخر ؟». وبروست نفسه لم يكن يقبل التماثلات غير الدقيقة لاقتناعه الكبير بالأهمية السامية للاستعارة.

وقد أكد في مقدمة كتاب بول موراند TENDRES STOCKS «ان جميع الصور التقريبية لا اِعتبار لها» «فالماء، طبقا لشروط محددة، يغلي في مائة درجة. ولا تتحقق هذه الظاهرة في درجة 98 أو 99، حينذاك من الأفضل ألا تكون هناك صور». وخلال السنوات الأخيرة، احتد في مجال الرواية رد فعل ضد «صنعة الأسلوب» التي اجتهد النقاد لتعويضها بلغة بيضاء بسيطة، ومحايدة اصطلح على تحديدها بـ «درجة الصفر للكتابة»(7). ومع ذلك ينبغي أن ننص على أن هذه الانتقادات وجهت فقط ضد الصور التي لا فائدة منها، أو تلك الصور الزخرفية الخالصة، دون الصور الوظيفية التي تمثل جزءا مندغما في مادة العمل الأدبي نفسها، وعلى نحو ما سنرى فيما بعد، فإن مثل هذه الصور تلعب دورا ذا أهمية أولية في البنية الداخلية للكتاب الذي دشن موضة درجة الصفر: «الغريب» لالبير كامي.

إن التقدير العظيم الذي تحظى به الصورة لدى معظم الكتاب، يفسِّر جزئيا المكانة الممتازة المخصصة لها في البحث الأسلوبي. وبدون الحديث عن العديد من الدراسات المتخصصة التي كرست لها، فقد حظيت باهتمام واسع في المونوغرافيات المتعلقة بأسلوب أعمال وأسلوب مؤلفين على حدة. وعند قراءة تلك المونوغرافيات غالبا ما يتكون لدينا انطباع بأن قسمها الأكثر أصالة وتوفيقا هو بالضبط الذي يعالج الصور. كذلك كانت هناك محاولات أكثر طموحا، فقد أُعدت تصانيف قائمة على معايير متباينة جدا، تستلهم أحيانا أفكار فرويدية أو يونغية. ونحن نعرف نظرية العناصر الأربعة، ونظرية النماذج الأصلية، والتمييز بين الصور التي تحيي الجماد وتلك التي تعمل في الاتجاه المعاكس. ومنذ عهد قريب اقترح السيد شارل برونو تفريعا ثنائيا آخر يفرق بين «الكيميائيين» و«المُلهَمين»(8). فالكيميائيون ـــ من الشعراء مثل مالارمي وفاليري ـــ يؤثرون صورا فكرية وتحليلية، بينما الملهَمون ـــ مثل رامبو وأبو لينير

(6) Cité par C. Day LEWIS, The Poètic Image, Londres, 1947, p : 25

(7) R. BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, Paris, 1953

(8) «L'image dans notre langue littéraire». Mélanges Dauzat, Paris, 1951, pp : 55-67

وبول إيلوار ـــ يعبرون بالصور غير العقلية، الحالمة، وحتّى البدائية. وعلى الرغم من أهمية هذه المحاولات التركيبية، فهي سابقة لأوانها بعض الشيء. لذلك أود أن أقتصر على المشكلات المباشرة التي تواجه الناقد في تحليل الصور وتقييمها، واعتمادا على أبحاثي الشخصية حول أسلوب بعض الروائيين المحدثين(9) ؛ أود أن أفحص على الأخص ثلاثة أنظمة من الوقائع التي تثير أسئلة منهجية مهمة : البنية الشكلية للصور، طبيعة العلاقات التي تقوم عليها، وأخيرا الدور الذي تضطلع به في تنظيم عمل أدبي ما، ولكن قبل معالجة هذه المشكلات يلزم مبدئيا إزاحة بعض المفاهيم الخاطئة، وملازمة مفهوم الصورة نفسه عن قرب.

I

يمتلك مصطلح «الصورة» في اللغة الشائعة عدّة معان ينبغي التمييز فيما بينها بدقة. وهناك على وجه الخصوص خطر الخلط بين «الصورة» من حيث هي تعبير لغوي عن تماثل ما، و«الصورة» من حيث هي تصور ذهني. وعندما كتب ألان فورنييه إلى أحد أصدقائه : «حينما تكون لديّ صور كافية، يعني عندما أملك الوقت والقدرة لكي لا أرى إلا هذه الصور التي أعاين فيها وأحس بالعالم الميت والحي ممزوجا بحرارة قلبي ؛ حينذاك يمكنني الوصول للتعبير عما لا يُعبَّر عنه»(10) ؛ إنما كان يفكر بدون شك، ليس في الاستعارات بل في التصورات العقلية. وأحيانا يكون ضبط المعنى الدقيق للمصطلح محيرا في الفقرات التي يمكن أن تكون ذات أهمية بالنسبة لجمالية المؤلف، بحيث إن الدراسة المعمقة للسياق وللموقف العام للكاتب هي التي ستسمح بتفادي اللبس.

وعلى نحو ما رأينا، فإن الصورة التي تهمنا هنا يمكن تحديدها باعتبارها تعبيرا لغويا عن تماثل ما. وحسب صيغة/سيسيل داي لويس الجميلة، فإن كل صورة شعرية هي بمقياس ما استعارية، إنها مرآة يمكن للحياة أن ترى فيها ليس وجهها الحقيقي، بل بالأحْرى إحدى الحقائق عن وجهها»(11) وفي هذه الحالة يمكننا أن نتساءل : أليس هذا المفهوم الشائع ضيقاً جدا إذا ما برّرْنا به قصر مجال الصورة على التعبير بالتماثلات ؟.

إننا نعلم بوجود نمطين أساسيين لعلاقات الترابط : تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين، وتلك التي تستند على تجاورهما ووجودهما ضمن نفس السياق العقلي. وتنتمي الاستعارة، مع التشبيه الذي هو شكلها الصريح، إلى النمط الأول، بينما تقوم الكناية على

(9) Style in the French Novel, Cambridge, 1957 ; The image in the Modern French Novel, Cambridge, 1960.

(10) Lettres d'Alain - Fournier au petit B. Paris, 1940, p : 26 (20 Septembre 1906).

(11) O.C. p : 18

الترابط بواسطة المجاورة. وأكيد أن الكناية لا تملك أصالة الاستعارة وقدرتها التعبيرية، وهي، كما قال بحق السيد غاستون إسنول M. GASTON ESNAULT «لا تفتح سُبلا، مثل الحدس الاستعاري، ولكنها وهي تقطع بسرعة سبلا مألوفة جدا، فإنها تختصر المسافات لتُيسِّر الحدس السريع للأشياء المعروفة سلفا»[12]. ولكن هذا لا يعني أن الكناية تفتقر للقدرة التعبيرية، وأنها لا تستطيع أبدا أن تشكل صورة.

لنتناول بعض الأمثلة الملموسة. في الرواية «من جانب منازل سوان» يتحدث الراوي عن اللون الأرجواني الحي والفاتن لاسم شامبي CHAMPI الوارد في رواية جورج صاند[13]. فبمعرفتنا للتبجيل الذي يخصّصه بروست لسحر أسماء الأعلام، سنعرف كيف نلمس في اللون الأرجواني لاسم شامبي استعارة متراسلة، ونوعا من التداعي على الطريقة البودليرية أو الرمبوية. غير أن دراسة دقيقة للسياق تظهر أن المقصود ليس التماثل الخفي بين اللون والأصوات، بل علاقة خارجية بَحتة، أي علاقة كنائية بين «الغلاف المحمَّر» وعنوان الكتاب (المجلد I، ص 61). ولم يمنع هذه العلاقة العرضية من أن تعطي صورة ؛ كونها سمحت، حسب صيغة أندريه بريتون، بالجمع الأخاذ والمباغت بين عنصرين متباعدين. وعندما نعثر، في موضع آخر من الرواية ذاتها على التعبير المثير : «سطح الصمت الأزرق»، (المجلد I، ص 119) فإنما نعثر أيضا على صورة رائعة ومدهشة تستمد أصلها من علاقة كنائية : أي حضور انطباعين متزامنين، الأول مرئي (زرقة السماء)، والآخر سمعي (صمت ما بعد ظهر يوم الأحد). أو من الأفضل اختيار مثال مختلف تماما. ففي عنوان [رواية] «الأحمر والأسود» يُعد اللونان، كما يعرف الجميع، كنايتين، غير أن الصدمة العنيفة لتجاورهما تُحدث تأثير صورة حقيقية.

ومع ذلك، يليق أن نضيف على الفور بأن معظم الصور هي ذات وحي استعاري، لذلك سنقصر الملاحظات التالية على هذا الصنف الأخير. ولكن حتى ضمن هذا المعنى المحدد ؛ يظل مصطلح الصورة غامضا بعض الشيء، لأن هناك بالفعل استعارات وتشبيهات كثيرة لا تشكّل أو لم تعد تشكل صورة. ونحن نتوفر على معايير عديدة للتمييز بين التعبيرات التصويرية وغير التصويرية :

أولا، لا يمكننا الحديث عن «صورة» إلا إذا كانت المشابهة المذكورة ذات طابع ملموس، وكانت تصدر عن العالم المحسوس. فالمقارنة بين ظاهرتين مجردتين، مهما كانت دقيقة وعميقة، لن تشكّل أبدا صورة الا إذا كان هذا الطرف أو ذاك محسوساً.

(12) Imagination populaire, métaphores occidentales, Paris, 1925, p : 31

(13) Paris, NRF, éd. de 1954, vol. I, p : 62.

ثانيا، إن كل صورة لابد أن تتوفر على قدرة من الدهشة واللاتوقع، وأن تُحدث تأثير المفاجأة، الناجم عن الكشف عن علاقة غير منتظرة بين شيئين متباعدين. وإذا كان الطرفان متقاربين جدا الواحد من الآخر، أو كما يقول السيد سايس، إذا كانت زاوية الاستعارة غير عريضة بما فيه الكفاية[14] ؛ فلن تكون ثمة صورة. وهكذا يشبه بروست، في وصفه الفخم لنيلوفر فيفون VIVONNE، هذه الزهور بزهور أخرى، وبورود مزبدة، وبزهور الجوليانا وبالأفكار (نفس المجلد I، ص 222). وهذه التشبيهات صائبة ومفيدة مادامت تصلح لضبط المظاهر المختلفة للشيء، ولكنها ليست صورا بالمعنى الدقيق للمصطلح.

وأخيرا، من الضروري أن تمتلك الصورة قدرا من الطراوة، وليس لزاما أن تكون الصورة، بالطبع، أصيلة تماما ومبتكرة، ولكن إذا كانت قيمتها التعبيرية قد أنهكت بكثرة التكرار، أو إذا ما استحالت تعبيرا جامدا أو كليشيها، وجب تجديد شبابها لكي تصبح جديدة وحية. وأحيانا يكفي السياق وحدهُ لينفث قُوَّة جديدة في صورة ذابلة. ولنستشهد مرة أخرى ببروست الذي يسخر من الدكتور كوتار COTTARD ــ المترصد باستمرار للعبارات المجازية ــ وهو يستخبر بسذاجة : «سارة برنار، إنها الصوت الذهبي، أليس كذلك ؟» (نفس المجلد I، ص 263). ولكن في مجلد لاحق من [رواية] «الزمن المفقود» يُحيي الراوي نفسُه ثانية الكليشية عندما يتخيل أبيات «فيدرا» مرتَّلة من قِبل السيدة برما BERMA، سابحةً في «فضاء وضياء الصوت الذهبي»[15]. فقربُ اللّفظةِ المضيئة «ENSOLEILLEMENT» يكفي لاعادة الطاقة الأصلية للصورة.

II

يطرح التحليل الشكلي للصور، بدءاً، مشكلا منهجيا ذا أهمية رئيسية يتمثل في التمييز بين التشبيهين الضمني والصريح، وبين الاستعارة والتشبيه. وبغض النظر عن بعض الحالات المحدودة، فإن الصورتين تتمايز احداهما عن الأخرى بوضوح كبير، والأليق في هذا، أن نقرر كيف وبأي مقياس ينبغي للناقد أن يأخذ بعين الاعتبار هذه الثنائية.

وحسب الصيغة الموفَّقة للسيد إسنول «الاستعارة هي تشبيه مكثف يُثبت العقل من خلاله تماثلا حدسيا ومحسوسا»[16]. ولهذا الاختلاف في التركيز والتكثيف نتائج مهمة بالنسبة للقيمة التعبيرية للصورتين ؛ لذلك غالبا ما يمكننا أن نلاحظ بأن كاتبا ما يُؤْثِرُ بشكل ملحوظ

(14) R. A. SAYCE, Style in French Prose, Oxford, 1953, pp : 625 s.

(15) A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Paris, NRF. éd. de 1949, vol I, p. 19

(16) O. C. p : 30

إحداهما على الأخرى. فالمزاج الملحمي على نحو ما هو عند جان جيونو المفعم بالتقاليد الهوميرية العظيمة سيفضّل الصورة الصريحة، أما الآخرون المهتمون بتوفير التأثيرات المفاجئة بواسطة المقابلات الجريئة والمباغتة ؛ فسيمتثلون لحكمة مالارمي «أنا أمحو كلمة مثل COMME من القاموس»(17). وهكذا يمكن أن نفسر مثلا تفضيل هوجو لما نسميه «الاستعارة القصوى METAPHORE MAXIMUM» : إضمارات جريئة من نمط «قدر نسري» و«محيط فكري» و«نِسْيَانٌ حفَّارٌ»(18).

ولكن إذا كان من الوَاجب على الناقد أن يلاحظ ويفسر هذه المفاضلات، فسيكون من الخطأ المنهجي الفادح إقامة حواجز فاصلة بين هاتين الطريقتين. وسواء ظلت صورة ما ضمنية أو صيغت بطريقة صريحة فستنبع دائما من نفس الحدس العميق. وغالبا ما يعبَّر عن نفس المشابهة في النص الواحد تارة بالتشبيه وتارة بالاستعارة، وأي فصل منهجي بين هذين النمطين، على نحو ما ينادي به بعض الكتاب، سيفسد إذن منظور البحث، وسيصد الناقد عن أن يلمح النسيج العام للصور، والنزعات العميقة المتحكمة في تكوينها، ويكون الأمر أشد فداحة عند القيام بأبحاث معمَّقة حول تشبيهات كاتب ما مع الإهمال الكلي لاستعاراته، أو العكس بالعَكس. فمثل هذه المناهج لن تصل أبدا إلى تكوين نظرة شمولية للعنصر التصويري في عمل أدبي، وهو الغاية النهائية للبحث في هذا الميدان.

يستوجب التحليل الشكلي للصور سلسلتين من الاجراءات. فيمكن أن ندرس بنية الصورة المفردة، كما يمكن أيضا فحص المجموعات العليا التي تندرج فيها تلك الصور، ويمكن وصف صورة بألفاظ نحوية بحتة، مع تحديد ما إذا كان التشبيه يتم بمساعدة أداة ربط، أو فعل خاص، أو بوسائط أخرى، وما إذا كانت الاستعارة في نعت، أو اسم، أو فعل، أو تابع ..الخ. وقد تبدو هذه القضايا النحوية تافهة، ولكن كتابا حديثا لكريستين بروك — روز CH. BROOKE-ROSE(19) عن «نحوِ الاستعارة» قد أبرز بأنها قضايا يمكن أن تفتح آفاق مهمة. وأكثرُ تعقيدا من ذلك، الحالات التي تنبثق فيها صورتان في آن واحد، وتتّبعان سبيلين متوازيين، بحيث يتوزع بينهما انتباه القارئ. ولدى بروست مثال طريف على هذه الطريقة في الفقرة التي يشبّه فيها حب سوان لأوديت بحالة مدمن المورفين، وبحالة مَسْلول. فبعد أن تُعْرَض المشابهة المزدوجة ؛ تنمو الصورتان بتواز لتصلا إلى خاتمتها المحتومة : «وصل حب سوان إلى هذه الدرجة التي يتساءل فيها الطبيب، أو في بعض الأمراض، الجراح

(17) Gardner Davies, L.C., p : 326

(18) F. BRUNOT, Histoire de la langue française, tome XII (par Ch. Bruneau), Paris, 1948, pp : 293 s.

(19) Londres, 1958

الأكثر جرأة : هل من المعقول أو حتى من الممكن حرمان المريض، بعد هذا من علته أو انتزاع ألمه ؟» (جانب منازل سوان، المجلد II، ص ص 118 ــ 119).

وهناك نمط آخر من الصور المزدوجة، وهو الطريقة التي سماها السيد سَبِّيتزَرْ «تداخل صورة في أخرى»[20]. وقد سبق أن رأينا بروست في الفقرة الخاصة بنيلوفر فيفون يشبه هذه الزهور بالأفكار، ولكن هذا التشبيه لن ينتج بمفرده صورة تعبيرية مادام كل من الطرفين قريبا جدا من الآخر، ولذلك عززه بروست بإضافة تشبيه مساعد : فـ «الأفكار» نفسها قد شُخصت وشُبِّهت بالفراشات : «تخالها أفكارُ الحدائق جاءت تبسط كما الفراشات أجنحتها الصقيلة الضاربة إلى الزرقة فوق شفافية الخط المائل لهذه الروضة المائية». (نفسه، المجلد I، ص 222)[*].

كما يميز التحليل الشكلي بين الصور البسيطة والصور الممتدة IMAGES DEVELOPPEES. فالمشابهة الأولية يمكن أن تُستثمر وتُوسّع بطرق متعددة. وتكُون الصورة الممتدة ذات طبيعة سكونية، متى ركز الكاتب على المشابهة، ووشّى شبكتها، لكنه يظل داخل حدود نفس الصورة. وتكون ديناميكيةً عندما يتجاوز الكاتب الصورة الأُصلية ليدرج فيها صوراً أخرى تحقق نفس المشابهة. ولابراز هذه الطرق سنستعير مرة أخرى أمثلة من بروست، هذا الماهر في الصورة. هناك حالة مهمة من الامتداد الثابت في الفقرة التي يُرسل فيها الراوي إلى أمِّهِ تذكرة من اللازم أن تتوصل بها بواسطة فرانسواز خلال العشاء. وتشبه ضائقة [الراوي] الشابِّ قلقَ ذلك الرجل الذي ينتظر أمام فندق أو مسرح حيث توجد المرأة التي يحب، والذي يطلب في الأخير من صديق له أن يحضرها له. وبوصول الكاتب إلى هذه النقطة يبدو أنه قد نسي أن الأمر يتعلق بتشبيه بسيط، لذلك يسترسل في وصف المشهد الصغير مُضيفا إليه كل أنواع التفاصيل التي تحمل طابع التجارب المعيشة، وينهيه بجملة قصيرة وحزينة : «في الغالب، ينزل الصديق وحِيدا» (نفسه، المجلد I، ص ص 48 ــ 49).

وتظهر آلية الامتداد الديناميكي بوضوح شديد في الفقرة الشهيرة التي يتذكر فيها الراوي روائح غرف عمته «ليوني» في «كومبراي COMBRAY»، وفجأة ينطلق خيال الكاتب بواسطة تشبيه مدهش : يبدو أن النار تطبخ الروائح مثل العجينة. وعندئذ تتضخم الصورة شيئا فشيئا : وتُتبع بعشر استعارات متصاهرة ومشكّلة جميعها نفس المشابهة : «النار تطبخ، كما تفعل بالعجينة، الروائحَ الشهية التي تكثّف هَواء الغرفة والتي خمّرتها برودة الصباح الممتزجة

---

(20) L. SPITZER, Stilstudien, Munich, 1928, pp ; 459 s.

(*) انظر أيضا مارسيل بروست جانب منازل سوان، ترجمة إلياس بديوي، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق 1977، ص 256 [هـ.م].

رطوبة وشمساً، ثم هي تقسمها رقاقات بلون الذهب وتثنيها وتنفخها وتصنع منها قطعة حلوى ريفية محسوسة غير مرئية، قطعة ضخمة». (نفسه، المجلد I ص 72)(*).

ويحدث أيضاً أن تنبثق مجموعة من الصور المختلفة حول نفس الموضوع بواسطة نوع من رد الفعل المتسلسل. فإحدى قصائد هُوجو ليْسَت سوى متوالية من الاستعارات المضيئة لمختلف أوجه الظاهرة الواحدة. ولنراجع بهذا المفهوم [قصيدة] «جواب على صك اتهام تابع» التي يطور فيها نظريته عن الكلمة. فالصور تتوالى سريعة لدرجة أننا لا نكاد نجد الوقت لتَحْيينها ACTUALISER. ويعجّل الشاعر أيضا من سرعة الايقاع مدفوعا بحماسة الذاتي : وفي ذروة القصيدة تنفجر ست استعارات قوية في بَيْت واحد تنتهي إلى تمجيد حقيقي للكلمة :

إنها حياة، روحٌ، أصل، إعصار، فضيلة، نار ؛

لأن الكلمةَ هي الفعل، والفعل هو الله.

ونجد في العديد من صفحات بروست والناثرين الآخرين، البنية الدينامية نفسها، في صيغة مخففة قليلا.

بهذه الامتدادات الدينامية نكون قد انتقلنا خفية من مستوى الصور المفردة إلى مستوى التشكلات الأكثر اتساعا التي تكوّن تلك الصور قسما منها. ومن بين هذه التشكلات الأكثر دلالة تلك التي تعاود فيها نفس الصورة الظهور مثل لازمة فاكنِيرية، كلما تعلق الأمر بالتجربة التي كانت الباعثَ عليها. وبهذه الطريقة قدم كثير من الموضوعات الاستعارية الكبرى في سلسلة بروست القصصية : زهور الزعرور، «الجملة الصغيرة» في [سوناتا] فنتوى VINTEUIL، البنية الجيولوجية لذكرياتنا، مختلف مظاهر الزمن الإنساني، وعند هذا الحد يلتقي التحليل الشكلي بالدراسة الوظيفية القائمة، كما سنرى، في جزئها الكبير على العودة المستمرة لبعض اللازمات MOTIFS الاستعارية.

وقبل أن نترك القضايا الشكلية، ينبغي أن نقول كلمة عن استعمال المناهج الاحصائية في دراسة الصور. ولعل الصورة من أكثر الوحدات الأسلوبية تمردا على هذه المناهج، وقد رأينا أن تعريفها نفسه يتضمن عنصر تقييم ذاتي ينفلت من أي ضبط علمي صارم. إضافة إلى ما هناك من اختلافات كيفية بين صور الكاتب الواحد بحيث يصبح من الخطر وضعها في طبقة واحدة. وأخيرا، فالصور غالبا ما تتسم بعدم الثبات والتَّعَقُّد الكبيرين بحيث تستعصي على الفكّ. والذين عاينوا عن قرب التعقيد الأقصى للاستعارة البروستية سيفاجَأون قليلا عندما

(*) وانظر أيضا ترجمة إلياس بديوي المشار إليها آنفا، ص 92—93 [هـ.م].

يعلمون أن جردا حديثا لـ «الزمن المفقود» قد أحصى فيها مجموع 4578 صورة[21]. وقد كان من الحكمة تجنب الأرقام المضبوطة جدا حيث إن هذه الدقة نفسها تتسبب في شيء من القلق.

هذا لا يعني بتاتا أن إشارات تقريبية حول موضوع تواتر الصور ليست مقبولة أو مفيدة. فالانطباعات الذاتية يمكن أن تكون مضللة جدا في هذه المواد، وأكيد أنه يخلو من الأهمية معرفة إذا كانت لازمة استعارية ما توجد في نص عشرين أو مائتي مرة. ونسبة التشبيهات والاستعارات التي كانت موضع سؤال فيما سبق، ينبغي أن تعرض بمثل هذه المناهج أفضل من عرضها بواسطة المعايير الانطباعية. وأخيرا، فإن توزيع العنصر التصويري في كتاب ما يمكن أن يكون دالاّ. وفي «الغريب» لكامي، مثلا، نجد العديد من الصور في الفقرات القليلة التي تحكي مصرع العربي من قبل مير سول، أكثر مما نجدها في بقية الرواية[22]. فهذا التوزيع لا يمكن أن يكون عرضيا ؛ وسنرى بعد قليل كيف يجب أن نفسره.

III

تحتوي كل صورة على طرفين، مشبه به ومشبه، تربطهما خاصية مشتركة، هي وجه الشبه TERTIUM COMPARATIONIS[23]. ويمكن اذن تصنيف الصور انطلاقا من أي واحد من هذه العناصر الثلاثة، والطريقة الأكثر شيوعا هي التي تصنفها حسب مصادر المشبه به، يعني حسب المنابع التي يستقي منها الكاتب مشابهاته. وقد أراد الكثيرون أن يروا في اختيار المشبه به علامة على اهتمامات الكاتب ومشاغله، وتم بناءُ نوع من السيرة الداخلية لشكسبير قائمة على مصادر صُورِه[24]. وقد فقدت هذه النظرية التبسيطية اعتبارها بحيث لم تعد هناك حاجة للتوفق عندها. ولقد أمكن لنا أن نوضح بالفعل أن الاهتمامات الأكثر شغلا والتجارب الأكثر خطرا لبعض الكتاب لم تترك أي أثر على صورهم. ان غيوم دوماشو

---

(21) V. E. GRAHAM, The Imagery of Proust, Columbia University, 1953, thèse de doctorat dont le résumé a été publié dans Dissertation Abstracts, XIV, p : 1409. Cf. par le même auteur, «Water imagery and symbolism in proust», Romanic Review, L. (1959), pp : 18-28.

(22) Voir W. M. FROHOCK, «Camus : Image, Influence and Sensibility», Yale French Studies, II (1949), pp : 91-9 : pp : 93 ss.

(23) Cf. I. A. RICHARDS, The philosophy of Rhétoric, NEW YORK - Londres, 1936. pp : 96 ss.

(24) Voir sur cette question L. H. HORNSTEIN «Analysis of imagery : A critique of literary Methods» Publications of the modern Language Association of America, LVII (1942), pp : 638-53, et R. WELLEK A. WARREN, Theory of Literature, Londres, éd. de 1954, pp : 214 ss.

G. DE MACHAUT لم يَسْتَعِرْ أي مشابهة من الموسيقى ؛ ولا يكشف أسلوب حياة ضون VIE DE DONNE لاسحق والتون IZZAC WALTON شيئا من الشغف الذي كان لدى الكاتب بالصيد بالخيط ؛ ولم أجد أنا بنفسي في روايات كامي الا صورة واحدة يمكن أن ترتبط بالسل الذي عانى منه في شبابه. ومن جهة أخرى ليس من الضروري أن يكون حضور بعض المشابهات علامة على الأذواق الشخصية للكاتب، وعلى نحو ما لاحظ بروست بدقة متناهية في مقدمة TENDRES STOCKS لموراند أن سانت بوف كان يُؤْثِر الاستعارات العسكرية والبحرية والرياضية على الرغم من أنه لم يهتم بهذه الأشياء في حياته الخاصة إلا نادرا.

ومع ذلك، تجدر الاشارة إلى أن بعض الصور لابد أن تكون مشروطة بمعارف الكاتب وتجاربه، وحتى بموقفه العام، فالمشابهات الكثيرة التفاصيل التي يستعيرها جيونو من الحيوان والنبات والحياة الفلاحية لمنطقته لا يمكن أن تخطر أبدا على بال حضري، وبالمثل، فالعديد من الصور الدقيقة والمتميزة التي استاقها جيد وبروست من مختلف العلوم، والتي استمدها هذا الأخير من الفنون الجملية، تتميز بشكل من أشكال الثقافة، بالاضافة إلى نوع من العقليات. ولكن ينبغي أن نلاحظ أن تفسيرا بسيكولوجيا لمصدر الصور على الرغم من أهميته بدون شك، لا علاقة له بتحليلها الأسلوبي أو تقييمها الجمالي.

وحسب نفس المبدأ، فإن كاتبا مهتما بالاحتمالية VRAISEMBLANCE، قد يستعير أحيانا لشخصياته تشبيهات واستعارات تتطابق مع اهتمامها وتجربتها. وهناك مثال شهير على هذه التقنية في [قصيدة] BOOZ ENDORMI لفكتور هوغو. فعندما تتأمل روث RUTH السماءَ الليلية، تَكْتَشِفُ فيها نفس الأشياء التي كانت قد أحاطت بها طوال نهار قضته في الحقول :

أي إلهٍ، أي حصَّادٍ صيفٍ خالدٍ
كان قد رمى، بلا مبالاة، وهو يمضي
هذا المنجلَ الذهبي في حقل النجوم،

وفي [رواية] اللاأخلاقي L'IMMORALISTE يمضي جيد على نفس الأسلوب عندما يُسند للراوي، الشاب المؤرخُ الخرائطيُّ CHARTISTE، صورة توافق مهنته : «وكنت أشبه نفسي الطاووس، وأتذوق فرحة العالم الذي يكتشف تحت الكتابات الأكثر معاصرةٍ وعلى نفس الورقة نصا قديما جدا وثمينا للغاية»(25).

(25) Paris, éd. de 1926, p : 83

ويمكن تصنيف الصور حسب المشبه، أي وفق الموضوعات التي تستدعيها، واعتمادا على ملاحظات السيد سبربر هناك في لعبة المشابهات مراكز انتشار ومراكز جذب، ومجالات تمنح ألفاظ التشبيه وأخرى تجذبها[26]. لذلك ينبغي على الوصف الشامل للعنصر التصويري في عمل ما أن يأخذ بعين الاعتبار هذين النمطين من المراكز.

وأخيرا يمكن تجميع الصور حسب طبيعة المشابهة بين الطرفين، مع تحديد هل يتعلق الأمر بتماثل موضوعي، أو عاطفي، أو متراسل SYNESTHETIQUE أو غيره. ويبدو أن وجهة النظر هذه ذات الأهمية في الدلاليات لا تستثمر في الأبحاث الأسلوبية إلا نادرا.

إن دراسة الصور لن تقتصر على حل الصور إلى عناصرها، وينبغي أن تتبع هذه المرحلة التحليلية بتركيب يفحص علاقة المشبه بالمشبه به وأول تمييز يفرض نفسه هو التمييز بين الأطراف المحسوسة والأطراف المجردة. وتوجد مبدئيا، أربعة تنسيقات ممكنة، لأن المشبه والمشبه به يمكنهما أن يكونا معا محسوسين أو مجردين. وعند التطبيق يمكن إقصاء إحدى هاتين الامكانيتين عندما يكون العنصران مفهومين مجردين، لأننا نعرف سلفا أن مثل هذا التنسيق لا يمكن أبدا أن ينتج صورة أصيلة، وتبقى الأصناف الأخرى : اثنان منها معروفان جدا لدرجة أنهما يستغنيان عن كل تعليق ؛ التوافق بين طرفين محسوسين، وتشبيه مفهوم مجرد بظاهرة محسوسة. والنمط الثالث يشبه فيه طرف محسوس بتجربة مجردة، وهو نادر نسبيا، ولكن هناك أمثلة عنه في الشعر كما في النثر، هكذا كتب فيلي ــ غريفين : «القمر البارد والمضيئ كالكك. ابتسم ومضى» (MINUIT). وكتب جول رومان : «ومن بعيد جدا برق لنا اعتراف شديدّ الجسارة» (EUROPE). والأمر نفسه لدى الناثرين : فجيد يشبه جزرا في التيار بأفعال غير صادقة[27]، وسارتر يتحدث عن «نبتة» مغرية كالانتحار[28]. وتستقي هذه الصور تعبيريتها من طبيعتها غير المألوفة : فهي بدلا من أن تضع المجرد موضع محسوس، على نحو صيغ معظم الصور، تعمل في اتجاه معاكس، و«تجرد» الأشياء المادية.

ان معاينة مجموع الصور في عمل ما، تسمح أحيانا باكتشاف علاقات خاصة بين المشبه والمشبه به. فهناك مثلا ارتباط حميم بين مجالين عندما يماثل أحدهما بالآخر بنظام واتساق. وهكذا يزخر الجزء الثاني من [رواية] «جانب منازل سوان» بالصور الطبية التي تشبه تبجح سوان بمرض. وهذه المشابهة ليست جديدة، فنحن نعرف بأنها وجدت من قبل لدى أوفيد Ovide. ومع ذلك جدد بروست الكليشية وأضفى علية حداثة بواسطة تجميع التفاصيل

(26) H. SPERBER, Einführung in die Bedeutungslehre, 2e éd. Leipzig, 1930

(27) Le voyage d'Urien, Paris, éd. de 1929, p : 24

(28) La Mort dans l'âme, Paris, 1949, p : 131

والتقنية والأعراض المميزة : وقد سبق أن رأينا مثالا على ذلك في الفقرة التي شُبهت فيها حالة سوان بحالة مدمن المورفين وحالة مسلول. إن تفسيرا بسيكو ــ بيوغرافيا للصور سَيُبرز بدون شك أن المؤلف [بروست] ابن طبيب وأخ طبيبٍ، وهو يحيا سقيما بين الأدوية، كان يعرف هذه الأشياء بعمق، ويعرضها دائما على الذهن. غير أن هذا الأسلوب مركّز ومنظم جدا حتى نستطيع تفسيره، بآلية بسيطة، فبروست لما شبه هوى سوان بمرض، أراد أن ينطق بتشخيص حقيقي : فقد ألح عمدا على الطابع المرضي لهذا الحب، بالاضافة إلى ذلك فقد تبنى نبرة الطبيب الموضوعية والعلمية وغير الشخصية حتى ينفصل بطريقة أفضل عن التجارب التي يعرفها جيدا الراوي، والكاتب نفسه : فقد لجأ، حسب تعبير اندريه موروا، إلى «تقنية بطولية»(29).

وتصبح هذه التطابقات بين المشبه والمشبه به أكثر دلالة عندما تكون العلاقة بين المجالين قابلة للانعكاس. وحينذاك نحصل على ما يمكن تسميته مع السيد ميغليو ريني بصورة «متقابلة»(30). فبروست، على سبيل المثال، يحب أن يشخص الزعارير وزهورا أخرى ويقدمها مثل فتيات صغيرات وبالمقابل يشبه الفتيات الصغيرات بالزهور، حتى أنه رَصَّعَ بهذه الصورة عنوان الجزء الثاني من سلسلته القصصية(*). وبصفة عامة، فإن في صور بروست حركة دائمة ذهابا وإياباً بين عالم الطبيعة وعالم الفنون الجميلة ؛ فهو يرى الطبيعة ــ منظرا طبيعيا، نباتاً، هيئة بشرية ــ مثل عمل فني، والعكس بالعكس. وقد لوحظ لدى ضون DONN تداخل مماثل بين مجالي الدين والحب(31).

إن نظرة شاملة للصور في كتاب بكامله يمكن أيضا أن تُظهر تطابقات مدهشة بين المشبه والمشبه به. ففي رواية ريغين REGAIN لجيونو، تشكل الصور الكثيرة جدّاً نوعا من الحلقة المغلقة التي يُشبَّه فيها الفلاحون والحيوانات والنباتات والظواهر الطبيعية وموضوعات الحياة القروية بأشياء تنتمي إلى نفس المجال. فزاوية التشبيهات إذن ضيقة بما فيه الكفاية، وإذا كانت مع ذلك تشبيهات معبّرة، فبفضل الرؤية الشديدة الأصالة التي تشكلها وتسمح بمقارنات غير متوقعة.

وأخيرا ينبغي على تحليل العلاقة بين المشبه والمشبه به أن يراعي نبرة العنصرين. ففي الحقيقة، وفي حالات عديدة، لا يوجد العنصران على مستوى واحد، ويسخّر الكاتب تنافرهما

---

(29) «Attitude scientifique de Proust», Nouvelle Revue Française, XX (1923), pp : 162-5.

(30) B. MIGLIORINI, «La Metafora reciproca», (Saggi Linguistici, Florence, 1957, pp : 23-30).

(*) A l'ombre des jeunes filles en fleurs, [هـ.م]

(31) WELLEK - WARREN, O.C., pp : 213 s.

لأغراض أسلوبية. هناك صور تعظم وأخرى تؤنّس، أو تثير السخرية أو تهين. وبالعكس إذا كان عدم الانسجام بين الطرفين لا تبرّرُهُ مقتضيات السياق، فإننا نحصل على صورة غير متناسبة، أو كما يقول السيد سبيتزر[32] «مفرطة» وهذا الأسلوب هو أحد الأشكال المميزة للسخرية البروستية. هكذا فإن ملاحظة عابرة لاولالي EULALI الخادمة العجوز التي تسلّي العمة ليوني LEONIE بثرثرتها، تُضَخَّم بإفراط بواسطة تشبيه مفروض : «يخطرُ اكتشافُ لإوْلالي ـــ كمثل هذه الاكتشافات التي تفتح فجأة حقلا لم يشك أحد بوجوده في وجه عِلم ناشئ كان يتخبط في الدروب المطروقة ـــ ليبرهن لعمتي أنها كانت في ما تفترضه دون الحقيقة بكثير. «نفسه، المجلد I، ص 157)(*). وبنفس الطريقة تختار فرانسواز، وهي تعد العجل بالمرق المختر، التوابلَ بعناية فائقة تذكر بـ «ميشيل آنج الذي قضّى ثمانية أشهر في جبل كرّار CARRARE لينتقي كتل المرمر الأكثر كمالاً لضريح [البابا] يوليوس II»[33]، ولنلاحظ عابراً أن بروست سيعيد تناول هذه الصورة فيما بعد، ولكنه سيقلب العلاقات : ففي هذه المرة سيُشَبَّه عملٌ فني، الكِتَابُ الذي يزمع الراوي انجازه، لحم العجل على طريقة فرانسواز «حيث يغتني المرق المختر بالعديد من قطع اللحم المضافة والمختارة»[34].

IV

يسعى التحليل الوظيفي للصور إلى تحديد الدور الذي تلعبه في بنية العمل الأدبي. وبالطبع لا يمكن لهذا الدور أن يتضح إلا إذا درسنا الصور «في وظيفتها ضمن خِطاطة المجموع»، يعني في سياق العمل في كليته. وقد ناقشتُ هذه القضايا في مقال سيظهر قريبا في كشكول هاتز فيلد MELANGES HATZFELD ؛ لذا سأقتصر هنا على وصف إجمالي لبعض الوظائف المتميزة.

هناك نوع من الصور الوظيفية يكتسي أهمية خاصة، هو الذي ينتج رمزا. وفي الحالة التي تشغلنا يعني مصطلح «الرمز» استعارة تعبر بشكل مأثور عن أحد الموضوعات الرئيسية في عمل أدبي ما. ولنضف بأنه في الغالبية العظمى من الحالات، تنزع هذه الرموز إلى العودة مرة بعد مرة على مسار الكتاب : إنها تكاد تشتغل إذن مثل اللوازم الفاغنيرية التي تحدثنا عنها منذ قليل. إن أهمية هذه الصور الرمزية كبيرة لدرجة أنها تتجلى أحيانا في عنوان العمل، كما هو

---

(32) O.C. Vol. II, pp : 454, ss.

(*) انظر أيضا : ترجمة الياس بديوي، ص 186 [هـ.م].

(33) A l'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. I, p : 24

(34) Le temps retrouvé, éd. de 1949, vol. II, p : 213, cf. J.Y. TADIE, «Invention d'un langage», Nouvelle Revue Française, LXXXI (1959), pp : 500-13 : p : 511.

الحال في العديد من كتب جيد : «قوت الأرض» «PALUDES» «الباب الضيق» «السنفونية الريفية» ـــ التي تزدوج فيها الصورة من خلال تلاعب الكلمات ـــ «مزيفو النقود». ويتعقد الموقف في «السنفونية [الريفية]» و«مزيفي النقود» حيث إن العنوانين، على الرغم من رمزيتهما الخالصة، ينبغي أن نأخذهما بمعناهما الحرفي : فَـ : جرتريد والقس سيسمعان فعلاً في نيوشاتل السنفونية الريفية لبيتهوفن، كما أن هناك في الواقع، تداول نقود مزيفة.

ورمزية الطاعون في رواية كامي هي أيضا أكثر تعقيدا. فالعنوان نفسه رمزي، أو هو بدقة أكبر، أليغورى، والعبارة التصديرية المقتبسة من ديفو DEFOE تنبهنا على الفور إلى تعدد معاني اللفظة : «يتفق لدى العقل تشبيه نوع من السجن بنوع آخر منه، وتشبيه أي شيء يوجد حقيقة بشيء غير موجود(*). والطاعون إذا مَا أخذنا، حرفيا، هو وباء اجتاح مدينة وهران سنة ... 194، ولكنه في نفس الوقت هو أيضا رمز للاحتلال النازي، وعلى مستوى أعلى هو رمز للشر الميتافيزيقي والخلقي لهذا الكون العبثي الذي نعيش في وسطه، وفوق ذلك، تثير فكرة الطاعون نفسها طوال القصة العديد من الصور التي تكوّن تارة دلالتَها الحرفية وتارة مظاهرَها الرمزية. ومن بين صور الطاعون الأكثر استحواذا تلك التي يبسطها الأب بانلوش PANELOUX في أول قُداس له. إنها استعارة مركبة يتوافق فيها المعنى المزدوج لكلمة FLEAU(**) مع الصورة التقليدية لملاك الطاعون وهو يضرب بيوت ضحاياه بحربته الدامية. فالواعظ، مدفوعاً ببلاغته يذكر «قطعة الخشب الهائلة التي تلف وتدور فوق المدينة تخبط خبط عشواء، ثم ترتفع ثانية وقد لطختها الدماء، وتستمر تُبعثر الدمَ والألم البشرى من أجل بَذْرٍ ينتهي بحصادِ الحقيقة(35) وما إن تتبلور الصورة حتى تلازم الراوي، الدكتور ريو RIEUX مثل وسواس : وبين الفينة والأخرى، يظن أنه يسمع صفير المذارة FLEAU الخفية التي توجه بدون تعب صاري الهواء الساخن فوق المدينة. ويعود الرمز المخيف لآخر مرة عندما صرع الطاعون تارو TAROUX صديق تاريوفي لحظة كان يبدو فيها الوباء وكأنه قد تراجع كلية : «لم يعد الوباء يجثم على سماء المدينة، ولكنه كان يرسل صفيراً، في هواء هذه الغرفة الثقيل. إنه هو

(*) ألبير كامي، الطاعون، ترجمة كوثر البحيري، عالم الكتب، القاهرة، ص : 3 [هـ. م].

(**) مصيبة، كارثة، بلية ـــ مدقّة الحبوب، سوط حديدي، المنهل، ص : 449 [هـ. م].

(35) Paris, éd. de 1958, p : 112. Cf. J. CRUICKSHANK, «The art of Allegory in la peste», Symposium, XI (1957), pp : 61-74, et son livre, Albert Camus and the literature of revolt, Londres, 1959, Ch. VIII ; A. NOYER-WEIDNER, «Dans formproblem der pest von Albert Camus», Germanisch - Romanische Monatrshrift, XXXIX (1958), pp : 260-85.

وانظر أيضا ترجمة كوثر البحيري ص : 123 [هـ. م].

نفسه الذي كان ريو يسمعه منذ ساعات. كان من الضروري أن نتوقع له التوقف هنا أيضا، وأن يعترف هنا أيضا بهزيمته» (ص 308)(*).

إن أوهام ريو ليس لها نتائج علمية ؛ بينما أمدّت أوهامُ ميرسول في [رواية] «الغريب» بالحافز الوحيد لجريمته، إن ميرسول الذي دوخته الشمس الملتهبة وأعْشت بصره وأنزلت مطرا من النار عَلى وجه الشاطئ الجزائري يصوغ، تحت رحمة المشاعر الوَهمية سلسلة من الصور العنيفة : «سحب العربي سكينهُ التي عرضها أمامي في الشمس، ولطخ النورُ القصديرَ، فكان كشفرة طويلة لمّاعة تضربني في الجبين... ولم أكن أحس بعد إلا صنوج الشمس على جبيني، وكأن هذا السيف الملتهب يقرض أهدابي وينقب عيني المتألمتين»(36). ويبدو أن ميرسول العاجز عن التمييز بين الوهم والواقع قد خلط بين «شفرة» الضوء المشع من السكين وبين السكين نفسه ؛ وفي هذا الاتجاه أطلق الرصاص على العربي دفاعا عن النفس، على الرغم من أنَّ أية محكمة لن تستطيع قبول مثل هذا التفسير، إن جريمة ميرسول ستظل غير مفهومة كليا بدون التحفيز الضمني الممنوح من لدن الصور : ستكون فعلاً مجانياً. وعلى هذا النحو يمكن تفسير تركّز مجموعة من الاستعارات في فقرة واحدة متعارضة مع بقية الرواية.

هناك أيضا وظائف أخرى كثيرة ذات أهمية رئيسية يمكن أن تضطلع بها الصور. فالعودة المستمرة لبعض المشابهات تعبّر عن حكم قيمة حقيقي. وهكذا تهين الناس وتنزل بهم إلى مستوى البهائم من كثرة تشبيههم باستمرار بالحيوانات. ولقد أفاد سارتر من هذه المؤثرات التحقيرية في وصف هجرة 1940 حيث مسخت السيارات والناس أنفسهم إلى حشرات : «لقد شغل النمل الطويل الداكن كل الطريق... الحشراتُ تدب أمامهم، ضخمةً بطيئة وغامضة... السياراتُ تصدر صريرا مثل سرطان البحر، وتغنّي مثل الجداجد. لقد تحوّل الناس إلى حشرات.. لسنا أكثر من أرجل هذه الحشرة الهامّة(*) اللامتناهية»(37).

ويمكن للحركة العامة للصور أن تعبر عن الموقف الفلسفي للكاتب أو عن تطلعاته الشخصية. فحلولية جيونو تُترجَم بواسطة التوازيات العديدة التي يكشف عنها الكاتب بين الناس والحيوانات والنباتات والأشياء الجامدة وقوى الطبيعة. وتتجلى التطلعات العميقة لِلْأَنْ

(*) ترجمة كوثر البحيري، ص : 362—363 [هـ. م].

(36) Paris, éd. de 1957, pp : 87-8. Cf. J. CRUICKSHANK, «Camus Technique in l'Etranger», French Studies, X (1956), pp : 241-53, et Ch. VII de son livre cité ci-dessus.

وانظر أيضا : قصص كامو، ترجمة عايدة مطرجي إدريس، دار الآداب، بيروت، ص : 204 [هـ. م.].

(*) كل حشرة طفيلية قذرة تؤذي ولا تقتل. المنهل [هـ. م.].

(37) O.C. pp : 20 ss. C.F. JOHN, «Sacrilege and Metamorphosis. Two Aspects of sartre's Imagery», Modern language Quarterly, XX (1959), pp : 57-66, surtout pp : 63 s.

فُورثيبه في الصور الشعرية التي يستعيرها من البحر الذي كان بالنسبة إليه رمزَ اللاّنهائي والصفاء والمثال المنيع، وأيضا رمزَ الغموض والمغامرة. فالأشياء الأكثر ألفة تتحمل نوعاً من الغرابة بفضل هذه التشبيهات البحرية : إن المنازل والغرف تُحَوَّل إلى بواخر تندفع في المحيط أو ترسو في هدوء المساء، أو تتحول أيضا إلى صخور عالية مقفرة تنطلق منها المغامرات، ثم تعود لتتحطم عليها مثل الأمواج(38).

وتتيح الصورة أيضا للكاتب تشكيل التجارب التي سيظل من المتعذر التعبير عنها أو حتى التفكير فيها بدون مساعدة التشابهات. فكيف كانت ستغدو قضيتا الذاكرة والزمن عند بروست بدون العديد من الصور الدقيقة التي تضيئها وتضبط مظاهرها الهاربة ؟. إن هذا العمل ذا التعبير الاستعاري يتتابع حتى يصل إلى مجموع الرؤى الخارقة التي تختم السلسلة القصصية برمتها : «كأن الناس كانوا مرفوعين فوق عكاكيز طويلة حية، يرتَمِون دونما توقف فيجتازون أحيانا أبراجَ الأجراس، وفي نهاية المطاف تعرقل العكاكيزُ مشيتَهم، وتحفّها بالمخاطر فيسقطون منها بغتةً ويمسُّون في وقت واحد، مثلما العمالقةِ المنغمسين في السنين، حقباً متباعدةً في الزمن، ومعيشةً من قِبلهم، اتخذت فيما بينها أيَّامٌ عديدة أماكِنَها».

أخيرا يمكن أن تكون للصورة وظيفة غير مباشرة : إنها يمكن أن تشكّل جزءا من الرسم ــ أو الكاريكاتور ــ اللغوي لشخصية ما. ولقد برع بروست في صنع مثل تلك الرسوم الشخصية : وما علينا إلا أن نتذكر الأسلوب [الخليط] الماكروني **MACARONIQUE** لِبْلوش المزخرف بالتوريات والاستعارات شبه الهوميرية، وأسلوب البروفسور بريشو **BRICHOT** الذي يقول عنه الراوي نفسه بأنه «عندما يتحدث عن الفلسفة والتاريخ كان يتصنّع التنقيب عن التشبيهات بين الأشياء الأكثر معاصرة» (جانب منازل سوان، المجلد II، ص 48).

وهناك أيضا حالات أكثر تعقيدا، خاصة حالة لوغراندين **LEGRANDIN** حيث الصور الرقيقة والشعرية مفخّمة جداً وصادرة عن الكتب : «هنالك ساعة تأتي في الحياة... لا تُطيقُ فيها العيون المتعبة سوى ضياء واحد هو الذي تعدّه وتقطّرُه، مع الظلام ليلةٌ جملية كهذه الليلة، ولا تطيق الآذان فيها أن تستمع من بعد إلى موسيقى غير تلك التي يعزفها ضياء القمر على ناي الصمت»(*)، وبقراءة مثل هذه الفقرات يتكون لدينا انطباع بأن بروست قد أراد صنع نوع من المعارضة الذاتية : لقد أراد أن يسخر من طبائعه الشخصية بالمبالغة فيها قليلا وبنقلها إلى المناخ الأسلوبي للغة الشفاهية.

---

(38) Le Grand Meaulnes, Paris, éd. de 1933, pp : 2, 24, 237-6, 288-9, etc. cf. F. DESONAY, Le grand Meaulnes. Essai de commentaire psychologique et littéraire, Bruxelles, 1941, pp : 40 ss.

(*) ترجمة إلياس بديوي ص : 198 (هـ.م).

ونجد نفس الأسلوب على مستوى أعلى في الروايات التي يحكيها راو، مثل قصص جيد وكامي. ففي السنفونية الريفية ــ لكي لا نذكر أكثر من مثال ــ يتكَشَّف الحب المتولد لدى القس تجاه جرتريد عبر الصور الشعرية التي يتميز رونقها عن الأسلوب الأبيض لسياق [الرواية] : «فجأة انتعشت ملامحها، تَمَّ ذلك مثل إضاءة مباغتة شبيهة بذلك الوميض الأرجواني الذي يتبع الفجر في أعالي الألب، والذي يجعل القمّة الثلجية ــ التي يتحداها ويخرجها من عمق الليل ــ تهتزّ، حتى يمكن القول إن الأمر يتعلق بتلوين صوفي»(39). ولم يكن القس، في اللحظة التي يكتب فيها هذا، قد اعترف بعد بالطبيعة الحقيقية لعواطفه، لكنه، وبدون أن يدري، يخون حبه بغنائية أسلوبه. وهذه علامةٌ خفية وساخرة على عماه الذي يطابق على المستوى الخلقي العمى الفيزيقي لجرتريد.

لم تمس هذه الإلمامة السريعة الا القليل من القضايا الكثيرة التي تطرحها دراسة الصور. فنفس تعدد الأشكال التي تتخذها، والعلاقات التي تشكلها، والوظائف التي يمكن أن تضطلع بها، هو علامة على مرونة هذا الأسلوب والحرية التي يمنحها المِخيال الكاتب، وإذا ما قبلنا القدرة على الاختيار باعتبارها مبدأ جوهريا لأي تحليل أسلوبي(40)، فإننا سندرك دون مشقة أن الصور تشغل فيه مكانة ممتازة. ففي الصرف والتركيب لا يمكن للكاتب أن يختار عادة إلا بين عدد صغير من البدائل ــ أحيانا بديلين أو ثلاثة ــ للتعبير عن نفس الفكرة، مع فروق وتوافقات مختلفة. وعلى المستوى المعجمي نملك احتياطات أوسع، ولكنها تبقى محدودة بما فيه الكفاية، وعلى العكس من ذلك تتيح لعبة التشابهات إمكانات غنية جدا ومتنوعة ان لم تكن غير محدودة، ويستتبع هذا أن الاختيار الذي يقوم به الكاتب بين المصادر الكثيرة سيكون، في أعلى درجاته، ميزة لميول خياله ومقاصده الجمالية. لقد قال بروست : «إن الأسلوب بالنسبة للكاتب كما هو بالنسبة للرسام، ليس مسألة تقنية، بل مسألة رؤيا»(41)، وطبيعة اللغة البشرية كما هي، إنما تُتَرْجَمُ بواسطة الصور هذه الرؤيا بالطريقة الأكثر مباشرة وجدارة بالذكر والأكثر كشفاً.

(39) Paris, éd. de 1921, pp : 42-3.

(40) Cf. ma communication. «Choix et expressivité», au IXᵉ Congrés international de Linguistique Romane (Lisbonne, 1959).

(41) Le temps retrouvé, vol. II, p : 43

السيــرة التــاريخيــة(*)
«كيـف ينبغـي أن تكتــب اليــوم»

جاك لوكوف(**)

ترجمة نزار التجديتي

مما يلاحظ حاليا في العمل التأريخي، الفرنسي بوجه خاص، عودة عدد من الموضات السالفة : عودة الاهتمام بالسرد (narration)، وعودة الاهتمام بالحدث (événement)، وعودة الاهتمام بالتاريخ السياسي. غير أن عودة الاحتفال المتزايد بالسيرة (biographie) اتخذ طابعا استثنائيا. فالسير تكتسح، اليوم، فهارس الناشرين وواجهات المكتبات، العامة والخاصة. وهي تلقى رواجاً في سوق الكتب، سواء السير الأدبية (Biographie romancée) التي حظيت دوماً بجمهور عريض من القراء لشعبيتها، أو السير «الجادة» التي يكتبها المؤرخون، وأغلبهم جامعيون معروفون. سأستعير من أحدهم نصّاً يبرز أهم الحوافز التي تدفع حاليا عدداً متزايداً من المؤرخين إلى كتابة السير التاريخية : «لقد كان يبدو لي سابقا، يقول برنار كِني Bernard Guenée، أن دراسة البنيات (Structures لا بديل لها، لأنها تُلقي على الماضي

(*) Jacques Le Goff, 'Comment écrire une biographie aujourd'hui ?' in **Le Débat**, n° 54, Mars-Avril 1989, pp. 48-53.

(**) أ ــ **المؤلف** : ولد جاك لوكوف عام 1924. درس بباريز، وبراغ، فأوكسفورد، ثم بروما. شغل وظائف علمية متعددة (مدير الأبحاث في .E.P.H.E، عضو اللجنة الوطنية للبحث العلمي، مدير مجلة «الحوليات»، الخ) وكتب العديد من الدراسات والأبحاث حول العصر الوسيط جعلت منه أحد أفضل الدارسين الفرنسيين المختصين في تاريخ القرون الوسطى. من أعماله البارزة :

— **La civilisation de l'Occident médiéval**, Arthaud, 1965, & P. Nora - **Faire de l'histoire**, Gallimard, 1974, 3 vol.
& R. Chartier & J. Revel :
— **La Nouvelle Histoire**, Retz, 1978.
— **La Naissance du purgatoire**, Gallimard, 1981.
— **L'imaginaire médiéval, Essais**, Gallimard, 1985.
— **Histoire et mémoire**, Gallimard, 1988.
& R. Rémond - **Histoire de la France religieuse**, Seuil, 1988, 2 vol.

إضاءة شاملة. بيد أنها تبسطه تبسيطا شديداً. أما السيرة، فكانت تبصرنا بالتعقد المُحيِّر للأشياء. وكذلك، كانت دراسة البنيات تفسح مجالا واسعاً جداً للضرورة (nécessité). [...] والواقع، «أن الأشياء هي من صنع البشر». [...] في حين، كانت السيرة تسمح بمنح اهتمام أكبر للصُّدفة وللحدث وللتسلسلات الزمنية، [...] هي وحدها، كانت قادرة على تحسيس المؤرخين بالزمان الذي عاشهُ البشر» (من كتابه : **بين الكنيسة والدولة. حياة أربعة أساقفة فرنسيين في نهاية العصر الوسيط**، غاليمار، 1987.

(Entre l'Eglise et l'Etat. Quatre vies de prélats français à la fin du Moyen Âge, .Gallimard)

لنتقدم خطوة إلى الأمام، ولنقل إن مؤرخَ البنيات، المشبع بالمجرد، كان ظَمئاً إلى المحسوس. إنه كان يريد أن يصبح مؤرخاً بالفعل، شبيها، حسب تعبير مارك بلوش Marc Bloch، «بغول الحكايات الجارية على ألسنة الحيوانات» الذي «يتعرف إلى مكان طريدته حيث يشتم لَحْماً بشريا». بل أفضل من ذلك، إن هذه الطريدة لم تعد هي البشر المدروسين في إطار المجتمع، بل الانسان الفرد مأخوذا كشخص تاريخي خاص. وكما هو معروف، فإن الاحتجاج ضد سيادة التاريخ الاقتصادي والاجتماعي، وبوجه خاص التاريخ الاقتصادي (الماركسي أو غيره)، في الأوساط العلمية، كان قد شجع على تطوير أو ظهور عدد من الاختصاصات : التاريخ الثقافي، علم النفس التاريخي، تاريخ العقليات (l'histoire des mentalités)، تاريخ المخيال (histoire de l'imaginaire).

وهذا ميل ينسجم مع الميل الحالي إلى الموضات المذكورة أعلاه. فالسير التاريخية لابد أن تكون، ولو على درجة معينة، حكاية أو سرداً لحياة. وهي تدور حول بعض الأحداث الفردية أو الجماعية، إذ لا معنى لسيرة بدون أحداث. ونظرا لأنها تُكرَّس لشخص نتوفر بصدده على عدد كاف من الأخبار والوثائق، فلها حظ وافر كي تُهدى إلى أحد السياسيين، أو أحد الأفراد الذين لهم علاقة بالسياسة. إن لها، على كل حال، حظوظا وافرة لكي تأخذ، كبطل لها، «رجلا مشهوراً»، على أن تختص برجل عادي. أليس في هذا ما يعاكس شكل التاريخ الذي هيمن، منذ حوالي نصف قرن، على التأريخ تحت تأثير الماركسية، والعلوم الاجتماعية، وما يسمى بمدرسة الحوليات (école des Annales) خاصة ؟[1].

(1) في عام 1929، أثناء الأزمة الاقتصادية العالمية، أسس مارك بلوش ولوسيان فِبر مجلة تدعى «الحوليات» لتجديد البحث في علم التاريخ، ومحاربة التصور التقليدي الوضعي لمهام المؤرخ ولطريقة عمله وللنظرية التأريخية. فدعا إلى تاريخ شامل (histoire totale)، متفتح على إنجازات العلوم الاجتماعية : الجغرافية البشرية، علم الخرائط، التاريخ الاقتصادي، التاريخ الاجتماعي. تاريخ إشكالي ومتسائل. يعيد النظر، أولا، في كيفية اختيار وتصور وقراءة «الوثيقة التاريخية»، وثانيا، في كيفية اختيار ودراسة الظواهر التاريخية. فليست الأحداث السياسية الكبرى هي التي يجب أن تحظى باهتمام المؤرخ، بل ظواهر الحياة

لا ريب أن عودة الاهتمام بالسيرة جزء لا يتجزأ من احتجاج معين ضد التاريخ الذي كان يكتب حول مجلة «الحوليات». غير أنه من الخطأ أن ننظر إلى مؤسسي الجيلين الأولين لهذه المجلة كأعداء للسيرة وللمشاهير بنفس المقدار الذي كانوا أعداءً للتاريخ السياسي وللتاريخ ــ الحكاية (l'histoire-récit). ذلك لأن لوسيان فِبر Lucien Febre كتب سيرة لوثر Luther، واختار فكراً فرديا : رَابلي Rabelais، لكي يحيط بالكون الديني للبشر في القرن السادس عشر. كما أنه في رسالته، درس «رجلا مشهوراً» : ملك إسبانيا، فيليب الثاني. وكذلك سيفعل مثله فرناند برودل Fernand Braudel أربعين سنة بعده، وإن كان البطل في الرسالة المشهورة لهذا الأخير[2] ليس فيليب الثاني، ولكن البحر الأبيض المتوسط. غير أن برودل يبتعد هنا عن أستاذه فِبر. فعدم اهتمام المؤرخ بالمشاهير وبالسيرة اتجاه في البحث ينتمي إلى المرحلة البروديلية من تاريخ مجلة «الحوليات» أكثر مما ينتمي إلى فترتها الأولية. ثم إنه لا ينبغي لنا أن نُخفي قلة شغف مارك بلوش بالسيرة والنفسية الفردية. فهو، الرائد الكبير لتاريخ العقليات، كان مهتما، قبل كل شيء، بالنفسية الجماعية. اجتذبته، في كتابه **الملوك ذَوُو المعجزات** **Les rois thaumaturges** (نشر لأول مرة عام 1924، ثم أعيد نشره عام 1983)، مسألةُ الايمان الذي كان يعتقد به ملايين الناس طيلة عدة قرون في قدرة ملوك انجلترا وفرنسا على تحقيق المعجزات. وعندما أدخل في دراسته **المجتمعَ الإقطاعي** **La société féodale** (30 ــ 1940) «شروط الحياة والمحيط الذهني» مع الفصل الخاص حول «طرق الإحساس والتفكير»، والذي يعد قاعدة هامة في تاريخ الحساسيات والعقليات، كانت النفسية الجماعية، وليس الفردية، نقطة تركيزه داخل النموذج الإقطاعي.

= الاجتماعية (العادية) : تاريخ الوفيات، والمواليد، تاريخ الحفلات الشعبية، تاريخ اللباس، الخ. فهم جديد للتاريخ يفسح المجال عريضا لما كان سابقا عديم الأهمية : المخيال الاجتماعي، الرمزية الدينية والسياسية، الخ، ويتخلص من النزعة الأوربية الضيقة لكي يحيط بكلية التاريخ الانساني : ماضيه وحاضره ومستقبله. بعد موت مارك بلوش، على أيدي النازيين، سيستلم رئاسة تحرير المجلة لوسيان فبر، فتعرف معه المجلة، ثم مع فرناند برودل، شهرة وإشعاعاً عالميين. وسرعان ما تتشكل حولها مدرسة تاريخية معروفة بفهمها الجديد للتاريخ وللتأريخ، سميت بمدرسة الحوليات. لقد أوضح برودل، في مقال شهير له دشن به دخوله إلى الكوليج دي فرانس عام 1950 تحت عنوان «Positions de l'Histoire en 1950» (انظر F. Braudel, **Ecrits sur l'histoire** ,Flammarion, 1969, pp. 15-38)، رؤية هذه المدرسة الجديدة للموضوع التاريخي : «إننا لا نعتقد في صلاحية التفسير الأحادي للتاريخ بعامل مهيمن من العوامل. فالتاريخ لا يحدد مجراه لا الصراع العرقي وحده، ولا الايقاعات الاقتصادية، ولا التوترات الاجتماعية الثابتة، ولا روحانية [المؤرخ الألماني] رانك Ranke الذي كان يعلل تاريخ الانسانية بمحاولاتها الدائمة للتسامي، ولا سلطان التقنية ولا التطور الديموغرافي. لأن الانسان ظاهرة معقدة».

(2) F. Braudel, **La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II**, A. Colin, 1949.

لكن ألا ينبغي للجماعي أن يؤدى بدوره إلى الفردي، وأليس الفردي بالنسبة للمؤرخ العضو الأساسي من المجموعة، وأليست دراسته ـــ السيرة ـــ جزءاً مكملا ولازما لتحليل البنيات الاجتماعية والسلوكات الجماعية ؟ فهل المؤرخ، الآن وقد تجدد علم التاريخ تجديداً عميقا وتجهّز المؤرخ علميا وذهنيا بشكل أفضل، غير قادر على العودة إلى دراسة الأشياء التي لا مفر منها في التاريخ : الحدث والسياسي والفرد ـــ بما فيه «الرجل المشهور» ـــ، هذه الأشياء التي عانت من الخيانة قديما من طرف التأريخ الوضعي الضيق النظر، والذي كان لمجلة «الحوليات» الفضل الكبير في محاربته محاربة ضارية ؟

ما يؤسفني أمام التكاثر الحالي للسير أن العديد منها مجرد تكرار للسير التقليدية، تلك التي كان يغلب عليها السطحية والتحليل العتيق لنفسية الشخصيات لدرجة أنها كانت عاجزة عن استخراج الدلالة التاريخية العامة لحياة فرد من الأفراد. إن عودة هذا النوع من السير شبيه بعودة المغتربين إلى وطنهم بعد الثورة الفرنسية وقيام الامبراطورية، أولئك «الذين لم يتعلموا أي شيء، كما أنهم لم ينسوا أي شيء».

كما أنني أعترض على عدد من الأعمال في حق انتمائها إلى جنس السيرة، رغم أنها أعمال قيّمة، لأن الشخص التاريخي الذي تحاول جاهدة أن تبرزه على ساحة الأحداث غارقٌ في محيطه. وذلك ما تفضحه غالبا عناوينها أو عناوينها الجانبية بإضافتها إلى اسم الشخص الاشارة التالية : «ومملكته» «وعصره»، الخ..

إن السيرة الفعلية هي قبل كل شيء سيرة حياة فرد. ومشروعية هذا الجنس التاريخية لا تقوم إلا إذا احترمت هذه السيرة الغرض التالي : تقديم حياة فردية داخل حكاية وتفسيرها. إلا أن هذه الحكاية يجب أن تأخذ بعين الاعتبار التصوّرات الجديدة لعلم التأريخ. اسمحوا لي أن أعرض عليكم النهج الذي أحذو حذوه حاليا لكتابة سيرة تاريخية مع أنني لا أزعم، من وراء ذلك، تقديم نموذج لما ينبغي أن تكتب على منواله السيرة. بل لتوضيح تصوّري الخاص للسيرة الذي يبدو لي أنه يستجيب لمتطلبات التاريخ المتجدد (التاريخ الجديد).

أكتب ما أتمنى أن يكون سيرة (جيدة) للويس التاسع Louis IX، ملك فرنسا من 1226 إلى 1270، والذي أصبح من عداد القديسين عام 1297 بفضل قرار رسمي من الكنيسة (canonisation)، فعُرِف منذ ذاك الحين باسم القديس لويس Saint Louis.

لماذا اخترت رجلا مشهوراً ؟ لأنه من الصعب على المؤرخ، في الغرب، قبل القرن الرابع عشر، العثور على الوثائق التي تمدُّه بالأخبار اللازمة لكتابة سيرة من السير إلا بالنسبة للأشخاص المشهورين. هناك نمطان من الأشخاص يتوفر المؤرخ بصددهمَا على الوثائق المكتوبة أو المحفوظة في العصر الوسيط : الملك والقديس. إن في هذه الحقيقة لحلاً مناسباً للمسألة التي تُطرح في أغلب الأحيان طرحاً سيئا : ماذا نختار الفردي أو الجماعي عند

شروعنا في الدراسة ؟ والأنكى من ذلك، أن الوثائق المذكورة تخضع للقواعد التي يتم بها تقديم نمط من الأشخاص. ذلك ما يبدو بجلاء في حالة القديس. فنحن لا نتوفر، في الغالب العام، إلا على نوع الوثائق المسماة، حسب الاصطلاح اللاتيني، «Vita» (حياة)، تلك التي يطلق عليها المؤرخون منذ القرن السابع عشر، مع البولونديين BOLLANDISTES اِسم «Hagiographies» (سيد القديسين). وكما يشير المعنى المجازي لهذه الكلمة، يتعلق الأمر بسير مُجمَّلة تخضع للقوالب المستهلكة وللمعايير التقليدية للجنس. لذا ينبغي على المؤرخ أن يحترم، في انتقاده، خصوصية مصدره الذي هو الجنس الهاجيوغرافي، وأن يصل إلى «الواقع» أو «الحقيقة» رغم التقاليد الخاصة بالجنس. إذ هما قصده وغايته، وبهما يواكب، في آن واحد، التطور العام للحساسيات وللعقليات، وتقدم «العلم» التاريخي. فالقديس لويس، لا يمكن أن يكون إلا القديس لويس «الحقيقي». وهذا الأخير لا يمكن أن يبرهن على حقيقته إلا من خلال النمط التاريخي (type historique) الذي يجسِّده : الملك.

ينبغي أن تُدرس حياة القديس لويس، في البداية، من خلال، «الصور العامة» (lieux communs) التي كانت تحدد شخص الملك في العالم المسيحي أثناء القرن الثالث عشر. إذ من اللاّزب أن يتم البحث عن القديس لويس الحقيقي ـــ الذي هو عبارة عن اتحاد حميم بين فرد والنمط التاريخي الذي يجسده ـــ من خلال دراسة الوظائف والصور التي تمثلها الملكية في القرن الثالث عشَر. فمشروع هذه السيرة، ذاته، يتضمن، إذن، عرضا من التاريخ السياسي. ولكي يستخرج هذا العرض شخصية القديس لويس، يجب أن ينطلق من التصورات الجديدة للأنثروبولوجيا السياسية التاريخية، أي عليه أن يدرس، وبوجه خاص، الرمزية السياسية : علامات السلطة (insignes)، طقوس المُقدّس، المِخْيال الملكي، الخ..

لكن لويس التاسع كان أيضاً قديسا، مما يدفعنا إلى تمديد سيرته إلى حدود الفترة التي سيعلن فيها رسمياً عن قداسته : سبعا وعشرين سنة بعد وفاته. بعد هذه الفترة تنتهي «حياته» في العصر الوسيط. وما يفضل عن ذلك يظل رهين قدر رجل مشهور داخل التأريخ. كما يبقى الاختيار للمؤرخ في إدراجه أو عدم إدراجه في السيرة. شخصيا، أفضل أن أرى «حياة» هذا الرجل من خلال إطارين سِيرَوِيَيْنِ مختلفين، والوقوف عند الحياة «الحقيقيَّة»، التي أفترض أنها تمتد إلى زمن الاعلان عن قداسته. لأن الفترة التي تفصل هذا الاعلان عن الموت الجسدي للملك مملوءة بسلسلة من الكتابات والمحاولات الرامية إلى إبقاء لويس التاسع «حَيّاً»، ريثما

---

(3) مؤرخون يَسُوعيون بنسب اسمهم إلى الأب اليسوعي جان بولون Jean Bolland، عملوا على إصدار الطبعات المحققة تحقيقا نقديا وتاريخياً لكتب سير القديسين ابتداء من القرن السابع عشر. إليهم يعود الفضل في نشأة التحقيق النقدي للنصوص التاريخية في الغرب المسيحي.

يتحول إلى لويس القديس. وكما أحسن التعبير عن ذلك برنارد كنى، فإن زمان حياة فردية لهو أفضل مثال على الزمان المُعاش الذي هو بُغية المؤرخ حاليا.

عندما عرّف فرناند برودل، في مقاله الشهير «المدة الطويلة» (la longue durée)[4] بأنها أعمق الأشكال وأطولها في الأزمنة التاريخية، قابلها بنوعين آخرين : أحدهما يتشكل من زمن الأحداث (temps événementiel) وهي سريعة جدّاً وسطحية، والآخرُ يَتوسطهما، ويَتشكل من زمن دائري قائم على الاقتصاديات ــ بمراحلها الهابطة والصاعدة ــ والتشكيلات الاجتماعية والسياسية. والواقع، أن المؤرخ يقع على أشكال متعددة من هذه الأزمنة. ورغم أن أهمية الأزمنة الاجتماعية الجماعية بارزة، فإن زمان حياة فردية مدّة دالّة بالنسبة للتاريخ في صيغته الفردية أو الجماعية على السواء.

هل كان هناك عُمْرٌ مُنْتَظَمٌ لموت الملوك في القرون الوسطى، خاصة داخل نظام ملكي وراثي ؟ هل كان هناك عمر مُعْتَادٌ لموت الملوك الفرنسيين المعروفين بـ (les rois capétiens)[5] ؟ نعم، فالقديس لويس الذي مات في سن السادسة والخمسين لا يخرج عن القاعدة المألوفة. وإذا كان (القديس) لويس، الملك والقديس، يصنَّف ضمن فئة معروفة في القرون الوسطى : فئة الملوك القديسين، فإنه يجب التساؤل وفقا للروح العلمية التي وسمت مجلة «الحوليات»، هل كانَ صورة طبق الأصل لنموذج هذه الفئة أم اختلف عنها اختلافاً يعود إلى طبيعة عصره أو إلى طابع شخصيته ؟

إننا نعرف (القديس) لويس، الملك والقديس، من خلال مجموعة من الوثائق التي تكشف ثناياها عن رغبة دفينة في إبراز صورة معينة عنه، لمعاصريه أولا، ثم للأجيال القادمة خاصة. لذلك فإنه قبل أن نكتب سيرة القديس لويس ــ سيرة تواكب حياة الرجل مع التطور العام للبنيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في عصره ــ، يجب علينا أن ندرس الكيفية التي أُنتجت بها ذاكرة الملك (mémoire). على العموم، هناك ثلاثة أنماط من الوثائق التي ساهمت في إنتاج هذا الاستذكار (mémorisation) : 1) أكثرها موضوعية الرسائل الملكية التي حررت باسم الملك، ووقعت بخاتمه لا توقيعه الشخصي (الذي لم يكن موجوداً أنذاك،

---

(4) نشر المقال بمجلة **Annales E.S.C., n° 4, 1958** ؛ ثم أعيد نشره في الكتاب المذكور في الهامش رقم (1) من هذه الترجمة **Ecrits sur l'histoire**، ص : 41 ــ 83.

(5) سلالة ملكية مكونة من أربعة سلاطين، منهم لويس التاسع القديس، حكمت فرنسا من 987 إلى 1328. عرفوا بتوسيعهم لخدود المملكة وتشييدهم لأهم المؤسسات السياسية التي تعرف بها الملكية الفرنسية، كالبرلمان الإقطاعي كما ساهموا في إنشاء المدن التجارية كليون Lyon، ونشأة طبقة البورجوازية التجارية لضرب مصالح والحد من نفوذ الأرستقراطية الإقطاعية. وكذلك عرفوا بقداستهم وقدرتهم على إنجاز المعجزات والخوارق.

إشارة إلى الحدود التي كانت تعبر فيها الفردية الملكية عن نفسها). هذا النوع الخاص من الوثائق يمنحنا صورة معينة للقديس لويس، صورة ملك ينتمي إلى ملكية إقطاعية في طريق تحولها إلى ملكية دوليّة (étatique) وبيروقراطية. أما الأنماط الباقية من الوثائق فهي مفيدة بالنسبة لسيرة أي ملك قديس، ونجدها في مراكز مختصة بصياغة وإنتاج الذاكرة التاريخية منها : 2) دير القديس دونيز Saint-Denis فيما يتعلق بأخبار الملك، 3) والتجمع الديني المسمى بـ les ordres mendiants، الدومينيكاني والفرنسيسكاني، فيما يتعلق بأخبار القديس. عند نهاية البحث النقدي في الوثائق، يتبين أن صورة (Portrait) القديس لويس ما هي إلا تركيب لصور مشتركة سبق أن استعملها كل كتّاب سير الملوك المعروفين بـ les rois capétiens، أمثال القسيس هيلكو دي إفلورى Helgaud de Fleury كاتب سيرة الملك غوبر التقي Robert le Pieux في القرن الحادي عشر، وكتبة سيرة الملك فيليب أوكست Philippe Auguste، جد القديس لويس الذي كان، عكس حفيده، قليل التقوى. وفي ختام التحليل، ينبغي لنا أن نجيب على سؤال يطرح نفسه على كل مؤرخ يكتب سيرة إحدى الشخصيات التاريخيّة، خاصة إذا كانت هذه الشخصيات عاشت في العصور الذاهبة : هل وُجِدَ القديس لويس حقّاً ؟ أم إنه مجرد تركيبة من الصور والأساليب البلاغية نهل منها جميع كتاب سير القديسين ؟

إنني إذا كنت قادراً على الجواب على هذا السؤال بالايجاب، فذلك لسببين رئيسيين :

أولهما : أن القديس لويس، إذا صحَّ التعبير، كان «مُبرْمَجاً» لكي يكون التجسيد الفعلي للملك المسيحي المثالي وفقاً لإرادة أولئك الذين كونوه مذ كان طفلا ملكا استلم عرش أبيه في الثانية عشرة من عمره، ثم وفقاً لإرادته الخاصة. لذلك فوصفه انطلاقا من النصوص التقليدية المذكورة آنفاً (كتب سير القديسين، والوثائق الخاصة بالبلاط) إنما هو وصف للقديس لويس نفسه، تماما كما عبّر عن ذلك لويس مغاً L. Marin بصدد سلاطين القرن السابع عشر حين قال : «تقدم لنا صورة الملك، الملك نفسه» (من كتابه : **Le protrait du roi**, Minuit, 1981).

ثانيهما : توجد وثيقة رائعة ندين بها لصدف التاريخ ولظاهرة تاريخية عامة في القرن الثالث عشر : ظهور عدد من المثقفين العلمانيين القادرين على كتابة «حياة» شخصية مشهورة عرفوها. يتعلق الأمر بالسيرة المعنونة بـ **حياة القديس لويس** (**Vie de Saint Louis**) التي كتبها جوانفيل Joinville، وكيل الملك على إقطاعية Champagne، وسيد من طبقة النبلاء المتوسطة. فهذا الشخص الذي كان مُقرَّبا جداً من الملك لويس في قصره بباريز ثم رفيقا له في حملته الصليبية(6)، ترك لنا عدداً هائلاً من التفاصيل «الحقيقية» حول الملك القديس

(6) يشير المؤلف إلى الحملة الصليبية السابعة التي قادها لويس التاسع عام 1247 ضد الأيوبيين في مصر،

لويس. هذه المعلومات تسمح للمؤرخ بإصدار الحكم التالي : «نعم» إنه القديس لويس الفعلي، وليس أحداً آخر. فالاستفادة من هذه الوثيقة التاريخية مع البحث في مجموع المصادر عما قد يعطي صورة مختلفة عن النموذج المجرد المعروف به الملك القديس، يسمح لنا بمعاينة شخص الملك في خصوصيته وفرادته. كما يمكننا من كتابة سيرة حقيقية تشرح لنا حياة الفرد شرحا تاريخيا تتداخل فيه تأثيرات مجتمعه وعصره دون أن يطمس معالم شخصيته أو أبعاد أعماله الفردية. وكذلك نستخلص كيفية تصور عصر بطل السيرة للفرد، وهو تصور يسمح لنا بفهم هذا الفرد. من هذه الناحية تكتسب سيرة القديس لويس أهمية كبرى، لانتماء هذا الأخير إلى تشكيلة تاريخية خاصة. ففي عصر القديس لويس، سيبدأ تحول الفرد إلى حقيقة قائمة بذاتها وقيمة من القيم في العالم المسيحي. ذلك ما تبينه دراسة الزخارف المعمارية (iconographie) المعاصرة للقديس لويس ولكبار الشخصيات في القرن الثالث عشر (من الامبراطور فريدريك الثاني Frédéric II إلى البابا بونيفاص Boniface VIII). هكذا يبدو لي، أنه يتوجب على كل سيرة الاهتمام بالتصور الخاص الذي يحمله العصر للفرد أثناء حياة بطلها.

ولكن قبل ذلك، على كاتب السيرة أن يُبين كيف تتآلف داخل سيرة المُتَرْجَمِ لَهُ عدة عناصر لرسم صورة له تبرز ما يجسده شخص الملك وشخص القديس بشكل يتوازى مع قوالب التأريخ المعاصرة له وقوالب التأريخ في عصرنا.

فعلى كاتب سيرة القديس لويس أن يبين، مثلا، كيف أن هذا الأخير يمثل الملك ذي الوظائف الثلاث الذي استخرج نموذجه العام جورج دي ميزيل G. Dumézil من الثقافة الهندية الأوربية وبرهن على حضوره في إيديولوجية الغرب Occident إبان القرون الوسطى. فالقديس لويس ملك المقدسات، ملك القانون والعدالة، المالك الفارس والمحارب، ملك الخيرات العميمة والأعمال الخيرية، إذ كان ملكا ــ طفلا، وملكا ــ صليبيّاً، معروفا بالتقوى والورع ومعاناة الآلام على النموذج الجديد للمسيح في العصر الوسيط. لم يكن ضعفه وإخفاقاته في الحياة الدنيا ضمانا لخلاصه واصطفائه في الأخرى فحسب، بل لعب ذلك دوراً في شهرته التاريخية، وشهرة سلالته ومملكته. إنه آخر ملك قديس في العصر الوسيط يموت

= وانتهت بفشل ذريع، إذ سجن أثناءها الملك لويس التاسع في قرية تقع بين دمياط والمنصورة وقتل فيها أخيار قواده وفرسانه. وقد أطلق الأيوبيون سراحه بعد أن عالجوه، وبعد أن أدى دية باهظة.
عرف لويس التاسع الذي حكم فرنسا من 1226 إلى 1270 في العالم المسيحي بحميته الدينية الكبرى، فجسد، بالفعل، كما قال ج. لوكوف في مقاله المترجم هنا، الملك المسيحي المثالي. غير أن هذه الحمية المفرطة هي التي جعلت منه ملكا قليل التسامح الديني. انظر :
Les propos de Saint Louis (présentés par D. O'Connell et préfacés par J. Le Goff), Gallimard - Julliard, 1974, pp. 113 - 114.

على عتبة الحداثة التي سيحمل شعارها حفيده فيليب الرابع الحسن Philippe IV le Bel.

لا أزعم أن ما اقترحته من خطاطة لكتابة سيرة شخص عاش في العصر الوسيط جديد كل الجدة ونموذج لا سابق له. فهناك عدد من السير التاريخية الصادرة مؤخراً التي يبدو لي أنها تُراعي معايير التجديد المطلوبة.

سأذكر أربعا منها :

1) Georges Duby, **Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde**, Fayard, 1984.

2) André Chastel, **Cardinal Louis d'Aragon, un voyageur princier de la Rennaissance**, Fayard, 1986.

3) Françoise Autrand, **Charles VI, la folie du roi**, Fayard, 1986.

4) Robert Bartlett, **Gerald of Wales, 1146-1223**, Oxford, Clarendon Press, 1982.

فالعناوين الجانبيّة للسير التي كتبها جورج دُبي (1 ــ **الماريشال غليوم أو فارس الفرسان**) أو أندري شاصطيل (2 ــ **الكاردينال لويس أرغون أو رحالة عصر النهضة الفريد**) تبين أن أصحابها عملوا على دراسة حالة خاصة حسنة التوثيق من خلال **نمط** تاريخي معين. أما فرنسواز أُوطَغون (3 ــ **شارل السادس أو حماقة الملك**) فدرست سلطان هذا الملك التعس من خلال حالة ملك أحمق. في حين يُلمع روبر بارِطليت (4 ــ) منذ السطور الأولى لكتابه إلى توجهات السيرة التاريخية الجديدة : «لاجرم أن الهدف الرئيسي من دراسة سِيرَوِيّة يكمن في استحضار (حياة) فرد من الأفراد، بيد أن ذلك غير ممكن إن لم نتحدث عن العالم الذي سكنه ذلك الفرد. ثم إنه في دراسة من هذا القبيل، ينبغي للباحث أن يعطي الأولوية للطريقة التي تَكَوَّنَ بها رجل من الرجال أو امرأة من النساء، وكيف كانت علاقتهما بعالمهما».

ثم هناك النماذج الكبيرة، ثلاثة منها مارست على عملي تأثيرا خاصا :

1) **Frédéric II (1927)** لِـ Ernest Kantorowicz

2) **La vie de Saint Augustin** (1967) لِـ Peter Brown حيث نستطيع أن نقرأ حياة هؤلاء الرجال من خلال العلاقات التي يقيمها المؤلف بصورة رائعة بين الرجل وعصره وعمله. ونموذجي الثالث كتاب Arsenis Frugoni : **Arnaldo da Brescia nelle fonti del secolo XII** (Rome, 1954) حيث يحلل المؤلف ببراعة كيفية ارتباط المؤرخ المُتَرْجِم بمصادره، وكذا العمل النقدي لكيفية إنتاج ذاكرة شخص تاريخي.

لي ملاحظة أخيرة أضعها كخاتمة لهذا العرض. إذا كان المؤرخ الغربي يستعيد اليوم، طوعاً أو كرها، بعض الوظيفة والصورة التي كانت لديه في القرن التاسع عشر، أي صورة المثقف أو الكاتب القومي أو الأوروبي، فإنها ميزة يدين بها نسبيّاً إلى جودة أسلوبه. وقد كان يحظى بها سابقا مثقفون كبار مثل كارليل Carlyle وميشليه Michelet. هكذا، فرغم ازدياد تقنية العلم التاريخي، تعود لأسلوب المؤرخ أهميتهُ السابقة. والسيرة، مرة أخرى، هي وحدها التي تمكنه من استغلال موارد **الكتابة التاريخية** استغلالا جيدا أكثر من باقي الأجناس التاريخية الأخرى.

برون — 15 أكتوبر 89

ببليوغرافيا مؤلفات نقد الرواية في العالم العربي

(1963 ـ 1986)

د. حميد لحمداني

لا ندعي أننا حصرنا في هذه الببليوغرافيا جميع مؤلفات نقد الرواية في العالم العربي، فَمِثْلُ هذا العمل يحتاج إلى جهد متخصص يستقصي هذه المؤلفات في جميع أنحاء العالم العربي، وإنَّمَا غايتنا من ذلك أن نَضَعَ الخُطْوَةَ التي تُمَهِّدُ السبيل لِمَنْ أراد إتمام العمل. ونشير إلى أننا لم نثبت دائما رقم الطبعة، لخلو المؤلفات النقدية أحيانا من الاشارة إليها، كما أننا لم نثبت في هذه الببليوغرافيا سوى **مؤلفات نقد الرواية المنشورة** التي تَخْضَعُ للمقاييس التالية :

ــ أن تهتم في **المقام الأول** بدراسة نصوص روائية عربية.

ــ أن يكون النُّقَادُ من أصل عربي، وعلى هذا لم نُثْبِت الدراسات التي كُتبت عن الرواية العربية بأقلام مستشرقين أو غيرهم.

ــ أن تكون مكتوبة أصلا باللغة العربية، فلم نثبت الدراسات التي كتبت عن الرواية العربية بلغات غير العربية.

وقد أدرجنا في هذه الببليوغرافيا بعض المؤلفات التي جَمَعَتْ إلى جانب دراسة الرواية العربية دراسة فنون أخرى غير الرواية كالقصة القصيرة أو الشعر، على أننا آشترطنا في ذلك أن يكون الحجم المُخَصَّص لدراسة الرواية في مثل هذه الأعمال أكبر من الجانب الآخر.

ونعتقد أن هذه المقاييس كافية لوضع ببليوغرافيا تامة لمؤلفات نقد الرواية في العالم العربي.

ولقد اعتمدنا في الترتيب الببليوغرافي على أسماء المؤلفين لا على عناوين المؤلفات قاصدين من وراء ذلك أن يتبين القُراء حجم مساهمة كل ناقد عربي في النتاج النقدي الروائي.

* * *

د. إبراهيم حسن الفيومي : «الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام» (1939 ــ 1967). دار الفكر للنشر. عمان. ط : 1 1983.

د. إبراهيم السعافين : «تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870 ــ 1967). وزارة الثقافة والاعلام، العراق. 1980.

إبراهيم فتحي : «العالم الروائي عند نجيب محفوظ» دار الفكر المعاصر. القاهرة. 1978.

إدريس بلمليح : «البنية الحكائية في رواية المعلم علي»، دار افريقيا الشرق. ط :1. 1985.

إدريس الناقوري : ــ «الرواية المغربية، مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية». سلسلة دراسات تحليلية. دار النشر المغربية. البيضاء. ط : 1. 1983.

ــ «رواية الذاكرة، عائد إلى حيفا». سلسلة دراسات تحليلية. دار النشر المغربية. البيضاء. ط :1. 1983.

ــ المصطلح المشترك. دار النشر المغربية. 1977.

أحمد أبو مطر : «الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 ــ 1975) منشورات وزارة الثقافة والاعلام. بغداد. 1980.

أحمد إبراهيم الهواري : «البطل المعاصر في الرواية المصرية». دار المعارف. ط : 1. القاهرة. 1979.

أحمد بيضي : «مع غسان كنفاني بين المنفى والهوية، والابداع». دار الرشاد الحديثة. البيضاء. ط : 1. 1986.

أحمد محمد عطية : ــ «مع نجب محفوظ» منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1971.

ــ «البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة» منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. ط : 1. دمشق. 1977.

ــ «الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية». مكتبة مدبولي. ط :1. القاهرة. 1981.

الياس خوري : «تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة». سلسلة أبحاث فلسطينية. رقم : 44. ط : 1. 1974.

أفنان القاسم : «غسان كنفاني ــ البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني، من البطل المنفي إلى البطل الثوري». وزارة الثقافة والفنون. بغداد. 1978

انجيل بطرس سمعان : «بين الروائي والرواية». مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة. 1972.

باقر جواد الزجاجي : «الرواية العراقية وقضية الريف». دار الرشيد للنشر. العراق. ط : 1. 1980.

د. بدري عثمان : «بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ». دار الحداثة ط : 1. 1986.

جورج طرابيشي : ــ «الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية». دار الطليعة. بيروت. 1973.
ــ «الأدب من الداخل». دار الطليعة بيروت. 1978.
ــ شرق وغرب رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية. دار الطليعة بيروت. 1979.
ــ «رمزية المرأة في الرواية العربية». دار الطليعة بيروت. ط : 1. 1981.
ــ «عقدة أوديب في الرواية العربية». دار الطليعة. بيروت. ط : 1. 1983.
ــ «الرجولة واديولوجية الرجولة». دار الطليعة. بيروت. ط : 1. 1983.

جورج سالم : «المغامرة الروائية» اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1973.

جماعة من الدارسين : «الرواية المغربية بين السيرة الذاتية وآستيحاء الواقع»، منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي. دار النشر المغربية. البيضاء. 1985.

جماعة من النقاد : «دراسات تحليلية نقدية لرواية دفنا الماضي». مطبعة الرسالة. الرباط. ط : 1. 1980.

جماعة من النقاد : «الطيب صالح، عبقري الرواية العربية» (تقديم أحمد سعيد محمدية) ط : 1. 1976. ط : 2. 1981.

جماعة من النقاد : «الرواية العربية واقع وآفاق» (يضم أعمال ندوة الرواية بفاس 1979) دار ابن رشد. بيروت. 1981.

حميد لحمداني : ــ «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» (دراسة بنيوية تكوينية). دار الثقافة. البيضاء. ط : 1. 1975.
ــ «من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية» (رواية المعلم علي نموذجا). منشورات الجامعة. السلسلة الأدبية رقم : 3. البيضاء. ط : 1. 1984.
ــ «في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية». منشورات عيون. ط : 1. البيضاء. 1986.

د. حسام الخطيب : «الرواية السورية في مرحلة النهوض». معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة. 1975.

حسين الواد : «البنية القصصية في رسالة الغفران». الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس. ط : 3. 1977.

د. طه وادي : ــ «مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية» (1905 ــ 1952). مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. ط : 1. 1972.

ــ «صورة المرأة في الرواية العربية». مكتب كتب الشرق الأوسط. ط : 1. القاهرة. 1973.

د. ياسين الأيوبي : «الانسان والطبيعة في رواية الدون الهادئ» المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت.

د. يوسف عزالدين : «الرواية في العراق، تطورها، وأثر الفكر فيها» معهد البحوث والدراسات العربية. 1973.

يوسف الشاروني : ــ «نماذج من الرواية المصرية». الهيأة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1977.

ــ «الروائيون الثلاثة، نجيب محفوظ، يوسف السباعي محمد عبد الحليم عبد الله». الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط : 1. 1980.

ــ «الرواية المصرية المعاصرة». دار الهلال. 1973.

يمني العيد : «الراوي، الموقع والشكل». بحث في السرد الروائي مؤسسة الأبحاث العربية. ط : 1. 1986.

موريس أبو ناضر : «الألسنية والنقد الأدبي، في النظرية والممارسة(**) دار النهار للنشر. بيروت. ط : 1. 1979.

مُحي الدين صبحي : «البطل في مأزق» اتحاد كتاب العرب دمشق. 1979.

محمد أبو خضور : «دراسات نقدية في الرواية السورية» اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1981.

محمد حسن عبد الله : ــ «الواقعية في الرواية العربية» دار المعارف. مصر. 1971.

ــ «الاسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ» دار مصر للطباعة. 1977.

محمد كامل الخطيب : ــ «المغامرة المعقدة»، (مقدمة في تاريخ العلاقة بين المجتمع العربي والغربي، كما يظهرها الفن الروائي في نشوءه وتطوره). منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق. ط : 1. 1976.

ــ «الرواية والواقع». دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ط : 1. 1981.

محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد : «عالم حنا مينة الروائي» منشورات دار الآداب. 1979.

محمد عزالدين التازي : ــ «الكتابة الروائية في رفقة السلاح والقمر» سلسلة دراسات تحليلية. دار النشر المغربية. البيضاء. 1984.
ــ «السرد في روايات محمد زفزاف» سلسلة دراسات تحليلية. دار النشر المغربية. البيضاء. 1985.

محمد خير شيخ موسى : «فن القصة في يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم» (دراسة نظرية تطبيقية). دار الثقافة. البيضاء. ط : 1. 1984.

محمود أمين العالم : «تأملات في عالم نجيب محفوظ» الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة. 1970.

د. محمود الربيعي : «قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ». دار المعارف. القاهرة. 1974.

محمود شريف : «أثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية» (1913 ــ 1953). دار الثقافة للطباعة والنشر. ط : 1. القاهرة. 1976.

محسن جاسم الموسوى : «الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة» وزارة الثقافة والاعلام/بغداد. ط : 2. 1972.

منيب البوريمي : «الفضاء الروائي في الغربة» (الاطار الدلالة). سلسلة دراسات تحليلية. دار النشر المغربية. البيضاء. 1984.

د. مصري عبد الحميد حنورة : «الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية» الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط : 1. 1979.

نبيل سليمان : «الرواية السورية» (1967 ــ 1978). وزارة الثقافة. دمشق.

نبيل راغب : ــ «قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ». الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط : 2. 1975.
ــ «فن الرواية عند يوسف السباعي». مكتبة الخانجي (دون سنة الطبع).

د. نبيلة إبراهيم : «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة». النادي الأدبي (20). الرياض. 1980.

نزيه أبو نضال : «أدب السجون». دار الحداثة. ط : 1. 1981. (يهتم في أغلبه بالرواية العربية).

د. سامي سويدان : «أبحاث في النص الروائي العربي». مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. ط : 1. 1986.

محمد مصايف : «الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام» الدار العربية للكتاب. والشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ط : 1. 1983.

د. سيد حامد النساج : «بانوراما الرواية العربية الحديثة». دار المعارف. ط : 1. 1980.

سيزا قاسم : «بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ» الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط : 1. 1984.

سليمان الشطي : «الرمز، والرمزية في أدب نجيب محفوظ». المطبعة العصرية. الكويت. 1976.

سمير المرزوقي، جميل شاكر : «مدخل إلى نظرية القصة». الدار التونسية للنشر. ط : 1. 1985.

سمر روحي الفيصل : ـ «ملامح في الرواية السورية». منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1979.

ـ «السجن السياسي في الرواية العربية» اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1983.

ـ «دراسات في الرواية الليبية» المنشأة الشعبية للنشر. ليبيا. 1983.

ـ «الرواية السورية والحرب». المنشأة الشعبية للنشر. ليبيا. 1983.

سعيد يقطين : «القراءة والتجربة» (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب). دار الثقافة. ط : 1. 1985.

د. سعيد علوش : ـ «الرواية والاديولوجيا في المغرب العربي». دار الكلمة. بيروت. ط : 1. 1981.

ـ «عنف المتخيل في أعمال اميل حبيبي». المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع. ط : 1. البيضاء. 1986.

د. عبد الحميد القط : «بناء الرواية في الأدب المصري الحديث». دار المعارف. ط : 1. القاهرة. 1982.

د. عبد الكريم الأشتر : «دراسات في أدب النكبة» (الرواية). دار الفكر. ط : 1. 1975.

د. عبد المحسن طه بدر : ـ «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» (1970 ـ 1938)(**)، دار المعارف. القاهرة. ط : 1. 1963. ط : 2. 1968.

ـ «الروائي والأرض». الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة. 1971.

ـ «نجيب محفوظ، الرؤية والأداة». دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة. 1978.

د. عبد السلام الشاذلي : «شخصية المثقف في الروابة العربية الحديثة» دار الحداثة. ط : 1. 1985.

د. عبد العزيز شرف : «الرؤيا الابداعية في أدب يوسف السباعي». كتاب الهلال. دار الهلال. 1977.

د. عبد الرحمان ياغي : «الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ». دار العودة ــ دار الثقافة. ط : 1. 1972.

عدنان بن ذريل : «الرواية العربية السورية» (دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع) (دون ذكر دار النشر). دمشق. 1973.

د. علي الراعي : «دراسات في الرواية المصرية». المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. ط : 1. 1964.

د. علي شلق : «نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم» دار المسيرة. بيروت. ط : 1. 1979.

د. عمر الطالب : ــ «الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية» دار العودة. اتحاد كتاب العرب. بيروت. ط : 1. 1971.

ــ «الرواية العربية في العراق». مكتبة الأندلس. 1971.

عصام محفوظ : «الرواية العربية الطليعية». دار ابن خلدون. ط : 1. 1982.

فؤاد دوارة : «في الرواية المصرية». دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. ط : 1. 1968.

فائق المحمد : «دراسات في الرواية». دار الشبيبة. دمشق. 1978.

فاطمة الزهراء محمد سعيد : «الرمزية في أدب نجيب محفوظ» المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط : 1. 1981.

د. فاطمة موسى : «في الرواية العربية المعاصرة». دار الطباعة الحديثة القاهرة. 1972.

فاروق وادي : «ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية» (غسان كنفاني، أميل حبيبي، جبرا ابراهيم جبرا). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط : 1. 1981.

فاروق خورشيد : «في الرواية العربية». ط : 1. دار الشروق 1970. ط : 2. دار العودة. بيروت. 1979.

فيصل اسحاق : «الواقعية في الرواية السورية». مطابع البَعْث. 1979.

فتحي سلامة : «تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية». دار الفكر العربي. ط : 1. 1980.

صدوق نور الدين : «إشكالية الخطاب الروائي العربي». منشورات أوراق مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء. ط : 1. 1985.

صلاح أبو أصبع : «فلسطين في الرواية العربية». منظمة التحرير الفلسطينية. مركز الأبحاث. بيروت. 1975.

د. قاسم عبده قاسم، ود. أحمد إبراهيم الهواري : «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث». دار المعارف. ط : 1. القاهرة 1979.

رضوى عاشور : «التابع ينهض، الرواية في غرب افريقيا». دار ابن رشد. بيروت. 1980.

شكري عزيز ماضي : «انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية» المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط : 1. 1978.

شمس الدين موسى : «كلمات على ضفاف الواقعية، دراسات نقدية في الرواية والقصة». دار الرشيد للنشر. 1980.

د. شفيع السيد : «اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967». دار المعارف. القاهرة. 1978.

غالب هلسا : «قراءة في أعمال يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا. حَنَّا مينة». دَار آبن رشد (دون سنة الطبع).

د. غالي شكري : ـــ «المنتمي». مكتبة الزناري. القاهرة. ط : 1. 1964. ط : 2. عالم الكتب. القاهرة. 1971.

ـــ «الرواية في رحلة العذاب». عالم الكتب. ط : 1. 1971.

ـــ « غادة السمان بلا أجنحة». دار الطليعة. بيروت. 1977.

واسيني الأعرج : «اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية». المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

مفاهيم ونصوص

1 ـ الإشارة والسيما والدليل

الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255هـ)

إختيار وتقديم **د. محمد العمري**

تقديـــم :

[قال الجاحظ في البيان والتبيين (76/1) :

«البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامعُ إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر على الفهم والافهام».

ثم تحدث عن «أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ» **فحصرها في خمس،** هي : اللفظ والاشارة والعَقد والخط والنِّصبة (أي الحال).

ويبدو من تحليله لأصناف الدلالة المذكورة. وربطه **النصبة بالاعتبار** والتدبير أنه يَسعى لوضع نظرية للمعرفة استكشافاً وتداولاً. غير أن الجانب الذي نمَّاهُ الجاحظ على طول فصول البيان والتبيين، هو جانبُ التأثير والاقناع عن طريق **اللفظ والإشارة.**

اِتسعَ مفهوم الإشارة عنده من مجموع الحركات والأدوات المستعملة فيها أثناء الخطابة مثل المخصرة والعصا ليشمل كل أشكال التعبير الإشاري، وكل الرموز ذات الطابع الاجتماعي (مثل الأزياء) التي يستغلها الناس للتميز والتأثير والاقناع، فهذا مثلا ما انتهى إليه حديثه عن العصا (التي خصها بفصل أو كتاب كما أسماه داخل البيان والتبيين، باعتبارها أحدَ الرموز الإشارية في الخطابة العربية) إذ استطرد منها إلى مجموعة من السمات والرموز الاجتماعية التى تنتمي إلى مجال الإشارة].

(جميع الشروح مأخوذة من حاشية المحقق بتصرف أحيانا).

قال أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ :

«وبالناس، حفظك الله، أعظمُ الحاجة إلى أن يكون لِكُلِّ جنس منهم **سيما**، ولِكل صنف منهم حِليةٌ **وسِمة** يتعارفون بها.

وقال الفرزدق بن غالب :

نَدَبٌ مِمَّا يقول ابن غالب يَلوحُ كما لاحتْ وسومُ المُصَدِّقِ[1]

... وقال تبارك وتعالى : «سيماهم في وجوههم من أثر السجود».

... كما خالفوا بين الأسماء للتعارف... فعند العرب العِمَّةُ وأخذ **المِخْصَرَةِ** من **السيما**.

وقد لا يلبس الخطيب المِلحفة ولا الجُنَّة ولا القميص ولا الرداء. والذي لابد مِنهُ العِمةُ والمخصرة».

وكانت سيما أهلِ الحرم إذا خرجُوا إلى الحِلّ في غير الأشهر الحُرُم، أنْ يتقلدوا القلائدَ، ويعلِّقوا عليهم العلائق[2]. وإذا أَوْذَمَ أحدُهم الحجَّ[3] تزيا بِزيّ الحاجّ، وإذا ساقَ بَدَنَة **أشعَرَها**[4]. وخالَفوا بين **سِمات** الإبل والغنم، **وأعلَموا** البَحِيرة بغير عَلَم السَّائبة[5]، وأعلموا الحاميَ بغير علم سائرِ الفحول[6]. وكذلك الفَرَع والوصِيلة والرَّجبيّة والعَتيرة من الغنم[7] وكذلك سائرُ الأغنام السَّائمة.

وكان الكاهنُ لا يلبس المصبَّغ، والعَرَّاف لا يدَعُ تذييلَ قميصه وسَحب ردائه، والحَكَمُ لا يفارق الوَبَر. وكان لحرائر النِّساء، ولكلِّ مملوكٍ زيٌّ،

وكان أبو أُحيحة سعيد بن العاص إذا اعتمّ لم يعتمّ معه أحد، هكذا في الشّعر. ولعلّ ذلك أن يكون مقصوراً في بني عبد شمس.

والعصابة والعمامة سواء. وإذا قالوا سيد معمَّم فإنّما يريدون أنّ كلَّ جناية يجنيها الجَاني من تلك العشيرة فهي معصوبةٌ برأسه.

---

(1) النَّدَبُ : أثر الجرح. يريد أثرَ الهجاء.
المصدِّق : الذي يتولى جمع الصدقات، وكانوا يَسمون إبل الصدقة بالكي.

(2) جمع عِلاقة، ما يعلق به الشيء.

(3) أودم الشيء : أوجبه على نفسه.

(4) البدنة : ناقة تنحر بمكة. أشعرها : أعلمها.

(5) البحيرة : ناقة وَلودٌ يحرم لحمها ولبنها وركوبها ومثلها السائبة مع فرق في عدد حالات الانجاب.

(6) الفحل الكثير التلقيح يحرر من العمل بسبب ذلك.

(7) من الإبل والشاة التي لها خصوصية في الانجاب أو ارتباط بمناسبة.

وقد يلبَس النّاس الخِفاف والقَلانِسَ في الصّيف كما يلبسونها في الشتاء، إذا دخلوا على الخلفاء وعلى الأمراء، وعلى السّادة والعظماء ؛ **لأن ذلك أشبه بالاحتفَال، وبالتعظيم والإجلال، وأبعَدُ من التبذُّل والاسترسال، وأجدَرُ أن يفصلوا بين مواضع أُنسِهم في منازلهم ومواضع انقباضهم.**

وللخلفاء عِمَّةٌ، وللفقهاء عِمَّةٌ، وللبقالين عِمَّة، وللأعراب عِمَّةٌ، وللُّصُوصِ عِمَّةٌ، وللأبناء عِمَّة، وللرُّوم والنصارى عِمَّة، ولأصحاب التشاجي عِمَّة.

ولكلّ قوم زيّ : فللقُضاة زيّ، ولأصحاب القضاة زيّ، وللشُّرَط زيّ، وللكتّاب زيّ، ولكُتّاب الجنْد زيّ، ومن زيهم أن يركبوا الحمير وإن كانت الهماليج[8] لهم مُعْرِضة.

وأصحاب السلطاة ومَن دخَل الدار على مراتب : فمنهم من يلبس المبطَّنة، ومنهم من يلبس الدُّرَّاعة، ومنهم من يلبس القَبَاء، ومنهم من يلبس البازبكند[9] ويُعلّق الخِنجر، ويأخذ الجُرْز[10]، ويتّخذ الحُمَّة[11].

وزيُّ مجالسِ الخلفاء في الشّتاء والصّيف فُرُش الصُّوف. وترى أنَّ **ذلك أكملُ وأجزلُ وأفخم وأنبل.** ولذلك وضعت ملوكُ العجم على رؤوسها التِّجان، وجلست على الأسِرّة، وظاهَرَت بين الفُرشُ **وهل يملأ عيونَ الأعداء ويُرعب قلوبَ المخافين، ويَحثُو صدورَ العوامِّ إفراطَ التعظيم إلاّ تعظيمُ شأن السُّلطان، والزِّيادةُ في الأقدار، والا الآلات. وهل دواؤُهم إلا في التَّهويل عليهم ؟ وهل تُصلحهُم إلاّ إخافتُك إيّاهم ؟ وهل ينقادون لما فيه الحظُّ لهم ويُسْلِسون بالطاعةِ التي فيها صلاحُ أمورهم إلا بتدبير يجمع المهابة وَالمحبّة.**

وكانت الشعراء تلبس الوشْيَ والمقطَّعاتِ والأرْدِيَةَ السُّود، وكلَّ ثوب يشهر، وقد كان عندنا منذ نحو خمسين سنة شاعرٌ يتزيًّا بزيِّ الماضين، وكان له بُرْدٌ أسود يلبَسه في الصَّيف والشتاء، فهجاه بعض الطِّيَاب[12] من الشعراء فقال في قصيدة له :

بعْ بُردَكَ الأسْودَ قبل البَردِ في قُرَّةٍ تأتيك صَمّا صَرْدِ[13]

وكان لجُرُبَّان[14] قميص بشّارٍ الأعمى وجُبَّته لَبِنتَان، فكان إذا أراد نَزْع شيء منها أطلق الأزرار فسقطت الثّياب على الأرض، ولم ينزعْ قميصَه من جهة رأسه قطّ.

(8) الهماليج : ج هملاج البرذون الحسن السير.

(9) «يبدو أنه كساء يلقى على الكتف» (المحقق).

(10) عمود من حديد.

(11) ما سقط على المنكبين من شعر الرأس.

(12) ج طيب : الفكِه المزاح.

(13) الصماء : الشديدة. والصرد : البرد والبارد.

(14) الجربان : جيب القميص.

وَقَدَّوَيْهْ العدَويّ السَّحَّاجيُّ، لم يلبس قَطُّ قميصا، وهو اليومَ حيٌّ، وهو شيخُهم، وهو شيخٌ كبير.

وسَعيد بن العاصي الجوادُ الخطيب، لم ينزع قميصه قطّ. فقَدَّوَيْه الشَّحّاجيُّ ضدُّ سعيد بن العاصي الأمويّ. وقال الحطيئة :

سَعيدٌ فلا يغررك قلَّةُ لحمِه تَخَدَّد عنه اللّحمُ فهو صليبُ

وكان شديدَ السَّواد نحيفاً.

ومن شأن المتكليمن أن يُشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم. **فإذا أشاروا بالعصِّي فكأنهم قد وصلوا بأيديهم أيدياً أُخر**. ويدلُّ على ذلك قولُ الأنصاريِّ حيث يقول :

وسارت لنا سيارةٌ ذاتُ سُودُدِ بكُوم المطايا والخُيولِ الجماهرِ
يؤمّون مُلكَ الشامِ حتى تمكّنوا ملوكاً بأرض الشام فوق المنابرِ
يُصيبُون فصلَ القولِ في كلِّ خطبة **إذا وصلُوا أيمانهم بالمخاصرِ**

وأيضاً إنّ حَمْل العَصا والمخصرة دليلٌ على التأهُّب للخِطبة، التهيُّؤ للإطناب والإطالة، وذلك شيءٌ خاصٌ في خطباء العرب، ومقصورٌ عليهم ومنسوبٌ إليهم. حتى إنَّهم ليذهبون في حوائجهم والمخاصر بأيديهم، إلفاً لها، وتوقُّعاً لبعض ما يوجِب حملها، والإشارةَ بها.

وعلى ذلك المعنى أشار النِّساء بالمآلي(15) وهُنَّ قيامٌ في المناحات، وعلى ذلك المثالِ ضَرَبْن الصُّدور بالنّعال.

وإنما يكون العجزُ والذّلّة في دخول الخَلَل والنقصِ على الجوارح، وأما الزِّيادة فيها فالصوابُ فيه. وهل ذلك إلاَّ كتعظيم كَور العمامة، واتّخاذ القُضاةِ القَلانسَ العِظام في حَمَارَّة القَيْظ، واتّخاذِ الخلفاء العمائم على القلانس. فإن كانت القلانسُ مكشوفةً زادوا في طولها وحِدَّة رُؤوسها، حتى تكونَ فوقَ قلانس جميع الأمّة.

وكذلك القِناع، لأنه أهْيب. وعلى ذلك المعنى كان يتقنَّعُ العباس بن محمد وعبدُ الملك بن صالح، والعبّاس بن موسى وأشباههم. وسليمانُ بن أبي جعفر، وعيسى بن جعفر، وإسحاق بن عيسى، ومحمد بن سليمان، ثم الفَضْل بن الرَّبيع، والسِّندي بن شاهَك وأشباهُهما من الموالي. لأن ذلك أهيَبُ في الصدور، وأجلُّ في العيون.

والمتقنِّع أروَعُ من الحاسر، لأنه إذا لم يفارقْه الحجاب وإنْ كان ظاهراً في الطُّرق كان أشبَهَ بمباينة العوامّ وسياسة الرّعيّة.

---

(15) خرقة تمسكها المرأة عند النوح.

وطرح القِناع مُلابَسَة وابتذال، ومؤانسة ومقاربة. والدليل على صواب هذا العمل من بني هاشم، ومن صنائعهم ورجال دعوتهم، **وأنّهم قد علِموا حاجة الناس إلى أن يهابوهم، وأنّ ذلك هو صلاح شأنهم ــ أنّ رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم كان أكثرَ الناس قِناعاً.**

والدّليل على أنَّ ذلك قد كان شائعا في الاسلاف المتبوعين، أنّا نجِد رؤساءَ جميع أهل المِلَل، وأربابِ النّحل، على ذلك. اتَّخذوا في الحروب الرّايات والأعلام، وإنّما ذلك كلُّه خِرَق سُود وحُمر وصُفر وبِيض. وجَعلوا اللّواءَ علَامةً للعَقْد والعَلَم في الحرب مرجعاً لصاحب الجولة. **وقد علموا أنّها وإن كانت خِرقاً على عصيّ أنّ ذلك أهيَبُ في القلوب وأهوَلُ في الصُّدور، وأعظَمُ في العيون. ولذلك أجمعت الأمم رجالَها ونساءَها على إطالة الشُّعور ؛ لأنَّ ذا الجُمّة أضخمُ هامةً وأطول قامة، وأنَّ الكاسيَ أفخم من العاري.** ولولا أنَّ حلْق الرّأس طاعةٌ وعبادة، وتواضع وخضوع، وكذلك السّعيُ ورميُ الجمار، لَمَا فعلوا ذلك.

وفي الحديث أنّه لا يفتح عَمُّوريَّة إلاّ رجالٌ ثيابُهم ثيابُ الرُّهْبان، وشُعورهم شعورُ النِّساء.

وكلُّ ما زادوه في الأبدان، ووصَلوه بالجوارح، فهو زيادةٌ في تعظيم تلك الأبدان.

والعصيُّ والمخاصر مع الذي عدّدناه، ومع ذلك الذي ذكرناه ونُريد ذكره من خصال منافعها، كلُّه باب واحد.

والمغنِّي قد يوقِّع بالقضيب على أوزان الأغاني، والمتكلِّم قد يشير برأسه ويدِه على أقسام كلامه وتقطيعه. ففرَّقوا ضروبَ الحركات على ضروبِ الألفاظ وضروبِ المعاني. **ولو قُبضت يدُه ومُنعَ حركةَ رأسه، لذهب ثلثا كلامه.**

وقال عبد الملك بن مرْوان : **لو ألقيت الخيزُرانةَ من يدي لذهب شِطر كلامي.**

2 ــ الحروف الممتدة مع النغم[*]

الحسن بن أحمد بن علي الكاتب

«من الحروف ما يمتد مع النغم، ومنها ما لا يمتد، ومن التي تَمتدُّ ما يبشع مسموعه، ومنها ما لا يُبشع، فالتي لا تبشع هي التي يحتاج إليها وهي ثلاثة : «اللام» و«الميم» و«النون».

والحروف المصوتة تنقسم إلى ثلاثة أقسام، وهي : الألف والواو والياء وهي التي تسمى حروف المد واللين عند العرب، وهي المصوتة الطوال التي تقع أبداً على أواخر الكلام ممتدة في اللحن.

فالألف حرف مستعل والياء حرف منخفض والواو حرف متوسط بين الاستعلاء والانخفاض، وكل هذا ينقسم أيضا إلى ثلاثة حروف ممتزجة، فتكون ممتزجة من الألف والياء ومن الياء والواو ومن الواو والألف كقولك : **يا وَ وي وَ إي**.

وكل هذه تمتزج بسهولة، فصارت الحروف المصوتة تسعة، ويضاف إليها الحروف التي تمتد مع النغم بسهولة وهي : اللام والميم والنون وهذه تُسمى حروف الغنة، فتكون الحروف

3 ـــ النقد الروائي الفَنِّي..(*)

(مَعَالِمُهُ الأولى في انجلترّا)

إدوين موير

«(...) وقد ظهرت في السنوات الأخيرة ثلاثة كتب هامة عن الرواية لِكُتَّاب موهوبين، تُعالج جوانب شائقة في الموضوع ؛ هي : «صنعة الرواية» «The Craft of the Novel» تأليف برسي لبوك Mr. Percy Lubbock، وقد اهتم فيه بالشكل أساساً. ورغم أنه يورد أشياء عديدة قيمة، فإنه لا يكشف لَنَا ماهية ذلك الشكل. **بيد أنه من الواضح أنه يعني به شيئاً يختلف عما نقصد به «البناء» هنا، فالشكل كما يفهمه يعتمد على ما يسميه «بوجهة النظر»**، وهو يتضمن التزام الكاتب بموقف من موضوعه ضيق محدد تحديداً صارماً لا يحيد عنه، كما يفعل هنري جيمس، على سبيل المثال. مستر لبوك يتناول نمطا معينا للبناء، لا البناء عامة، ثم يتبعه ا.م. فورستر Mr. E.M. Forster بكتابه «جوانب الرواية» «Aspects of the Novel» وهو لا يحفل كثيراً بالشكل، كما أنه لا يرى داعياً لارتباط الرواية «بوجهة نظر» واحدة، حسبه أن يثب بنا الروائي إلى الاقتناع **بشخصياته وأن يقدم لنا «الحياة»**. ثم يظهر بعدهما جون كاروثر Mr. John Caruther بمقاله الصغير الحافل «شهر زاد» أو «مستقبل الرواية الانجليزية» مبرهناً فيه على حتمية أن تكون الرواية ذات شكل، وذلك لأن الأستاذ وايتهد يقول بأن للحياة شكلا. فهو يرى أن مادية القرن التاسع عشر بما تتضمنه من إنكار للغاية قد أصبحت فلسفة عتيقة، وعلينا أن نؤمن الآن «بالغاية العضوية»، فللحياة وفق هَذَا شَكْلٌ، وإذن فينبغي أن يكون للرواية شَكْل. وسيحرِّرُ روائي المستقبل نَفْسَهُ «من المعتقدات الزائفة التي تقيد حرية الروائيين اليوم، وهي أن كلية الأشياء ليست ما هي عليه في الحياة وأن كل محاولة لبلوغ «الكلي» في الفن ينبغي أن تظل، على أحسن الفروض، ضرباً من الخداع». وسيؤمن، بدلا من ذلك، أنه بتشكيل عمله الإبداعي في نمط عضوي إنما يعمل عملا يتفق وروح الحياة ذاتها، وأن «الأشياء المترابطة المليئة» التي يصنعها تشمل نفس النوع من الحقيقة

(*) أخذنا هذا النص من كتاب أدوين موير «بناء الرواية» ترجمة ابراهيم الصيرفي الفصل الأول. الدار المصرية للتأليف والترجمة 1965.. بين صفحتي 3 و12.

ونفس النوع من الصدق، اللذين يمكن أن يعثر عليهما من حوله في عالم الحقيقة الملموسة الخالصة، وسيدرك أنه إنما يتخير ليكشف ما هو موجود فحسب.

ولبوك هو الكاتب الوحيد من بين هؤلاء الكتاب الثلاثة، الذي يراعي بعين يقظة جانب الموضوع. وفي الحق أنه متزمت، ولكي ترضيه عليك أن تسلك به الطريق الوعر. وكلما زادت الصعوبة كلما كان ذلك أفضل، بل قد يذهب المرء إلى الزعم بأن الصعوبة في الرواية تغدو عنده مصدراً جديداً للمتعة الجمالية. غير أن له ميزة نادرة هي اهتمامه بالرواية بوصفها شكلا محدداً في الفن لا مجرد مظهر من مظاهر الحياة. وهو من غير شك قد يتفق مع كاروثر في أن للحياة شكلا، إلا أنه يتذوق حقيقة الفرق بين هذا الشكل والشكل في الرواية. وقد يتفق مع مستر فورستر في وجوب أن تقدم لنا الرواية «حياة» غير أنه قد يتساءل : أية حياة ؟ وما الفرق بين الحياة كما تحياها والحياة عند ثاكري وهنري جيمس ؟. وباختصار فإنه لا ينسى الرواية طيلة دراسته للرواية، أما مستر فورستر فيرى أن الرواية لابد أن تقدم إلينا الحياة، لأن الحياة تعطينا الرواية. ويرى كاروثر وجوب أن تتمثل الرواية شكلا لأن للحياة شكلا، وكلاهما على صواب ولاشك، ولكنهما ينسيان شيئا : هو الرواية.

(...) إن أغلب المصطلحات التي تتعلق بالرواية في الوقت الحاضر تدعو كليا تقريبا إلى الجدل أو بعضه أعني من مثل مصطلح «النموذج Pattern» و«الإقاع Rhythm» و«السطح **Surface**» و«وجهة النظر Point of View» وغيرها. ومن المعتاد، على سبيل المثال، أن نجد النموذج عند هنري جيمس. وحيثما يستخدم الناقد هذا المصطلح فإنه يضع فيه دفاعا غير مباشر عن الرواية الجيمسية. وقد وجد فورستر **النموذج** الحتمي في رواية السفراء وكذلك كشف «**الايقاع**» بصورة أكثر أصالة عند مارسيل بروست. بيد أن لبوك يفشل تماما في الكشف عن اصطلاحه «**وجهة النظر**» في مؤلفات تولستوي، وقد أفزعه ذلك إلى حد ما. ولا تخلو الكتابة عن الرواية بهذه الطريقة من بعض القيمة. وسنقبل هذه المصطلحات في شيء من التجوز، لأننا لا نؤمن بحق أن للرواية «**نموذجا**» كالسجادة أو «**إيقاعا**» كاللحن. ونحن لا ندرك ما يتحدث عنه فروستر عندما يذكر «النموذج» و«الايقاع» لأننا ندرك أنه «لا نموذج» ولا «إيقاع». وأبو هذه المصطلحات القابلة للجدل هو هنري جيمس، وقد كان انطباعيا صرفا، أعدى النقد بألفاظه ذات الإيماءات والتلميحات التي يتضح نقصها البالغ عند تطبيقها على الأعمال الممتازة. فمصطلح «النموذج» قد يكفي تماما في مواجهة رواية «السفراء» أما مصطلح «**الإيقاع**» فقاصر تماما عن بيان خصائص بروست. إذ أن هذا الإيقاع لو طبق عليه لوسمه بالعاطفية المسرفة كما يمكن بحق أن يسم بها أي روائي من كتاب الدرجة الأولى. وبنفس الطريقة نجد أنه من الحمق البين أن نتحدث عن «نموذج» في رواية «الجريمة والعقاب» رغم أن لها «نموذجا» أو أن نتحدث عن «السطح» في رواية توم جونس رغم أن سطحها رائع. فالنقد يعترف بهذا ضمنا بألا يحاول الاعتراف به.

أما مصطلح «**الحبكة Plot**» فإنه يقف بمنأى من تلك المخاطر. إنه مصطلح محدد، أدبي، ثم هو مطبق على نطاق عام. ويمكن استخدامه بأوسع معنى مألوف، ثم إنه يعين لكل إنسان، وليس للناقد فحسب، سلسلة الأحداث في قصة ما والقاعدة التي تربط بعضها ببعض. إنه مصطلح يشمل رواية «جزيرة الكنز» Treasure Island و«ترسترام شاندي» Tristram Shandy و«مرتفعات وذرنج» Wihering Heibnts ورواية «السفراء» The Ambassadons ورواية «الفرسان الثلاثة» The three Musketeers ورواية يوليسيز Ulysses. ففي كل تلك الروايات تقع بعض الأحداث في نظام معين، وفي كل رواية يجب أن تقع أحداث، وأن تقع وفق نظام معين. ومادامت الأحداث لابد أن تقع فإن ما يميز حبكة عن أخرى **هو النظام الذي تسلكه الأحداث فيها**».

إصدارات مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية

«دراسات سال»



1 ـــ كتاب :

«أسلوبية الرواية»

مـدخل نظـري

المؤلف : **الدكتور حميد لحمداني** (1989).

تعتبر هذه الدراسة مدخلاً نظرياً لأجل قيام أسلوبية جديدة لدراسة الفن الروائي، لذلك تميل إلى تأمل طريقة تعامل الدراسة الأسلوبية السائدة سلفاً مع الفن الروائي، كما تحاول تبين الفروق الجوهرية الكبرى بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب الرواية خصوصاً تلك التي تفرضها خصائص النوع الأدبي وتتساءل : ما هي حدود فعالية التحليل الأسلوبي، اللغوي والبلاغي بالنسبة للرواية ؟.

أما المحاور الأساسية في الدراسة فتأتي على الشكل التالي :

1) **أسلوب الرواية ونقد الأسلوب الروائي.**

2) **الأسلوب في نطاق الحوارية والمنولوجية.**

3) **الأسلوب وبلاغة الرواية** (الكناية ـــ الاستعارة ـــ الاستعارة التمثيلية).

4) **اللغة والأسلوب في الحكي.**

5) **الرواية والمقومات البلاغية اللاّمحدودة.**

6) **الحوارية ـــ التهجين ـــ الحوار الخالص**، تحليل وجهة نظر باختين.



2 ــ كتاب : البلاغة والأسلوبية
نموذج سيميائي لتحليل النص

المؤلف : **هنرشي بليت**. ترجمة وتقديم وتعليق **الدكتور محمد العمري (1989)**.

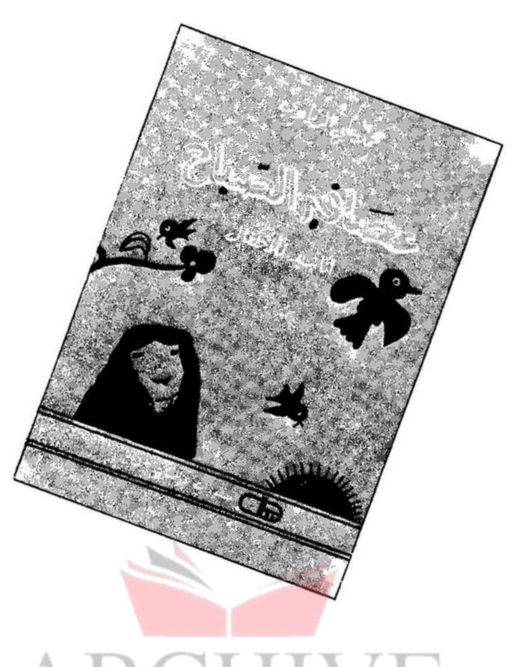
«... على صغر حجم هذا البحث فهو رحلة طويلة حاور فيها المؤلف البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة عرضاً وتصنيفاً وانتقاداً، دون رفع أي شعار للتجاوز والنسخ (مع تسجيل الفرق بين الطبيعة المعيارية للبلاغة والوصفية للأسلوبية الحديثة) شرع المؤلف في بناء نموذج جديد للتحليل السيميائي للنص الأدبي يراعي أطراف المقام التواصلي. مستعملاً مواد البلاغة ومصطلحاتها، مستفيداً من جهود الأسلوبيين المحدثين. ونظراً لطول الرحلة تزدحم أجزاء هذا البحث بالمصطلحات والشواهد والاحالات مما يُكسبه مزيداً من الدقة ويحثُّ القارئ على مزيد من الاطلاع.

أهم محاور الكتاب :

1) **البلاغة** : البعد التداولي للبلاغة ــ مناقشة الطابع المعياري للبلاغة القديمة ــ مراحل بناء النص.

2) **الأسلوبية** : الأسلوب كتعبير عن الكاتب ــ الأسلوب كأثر في القارئ ــ الأسلوب كتقليد لواقع ما ــ الأسلوب كتأليف خاص للغة.

3) **التحليل السميائي** : الصور السميوتركيبية ــ الصور التداولية.



3 ـ كتاب : عصافير الصباح
«أناشيد للأطفال»

للأستاذ **محمد علي الرباوي** ـ أستاذ بكلية الآداب بوجدة.

يحتوي الديوان على مقطوعات شعرية تتنوع موضوعاتها وتستجيب لحاجيات الأطفال في المراحل الأولى للتعليم فهي تشتمل على أناشيد عن الطبيعة، والمدرسة والعائلة بالاضافة إلى مقطوعات وطنية وتربوية ودينية.

ونظراً لما تتوفر عليه هذه الأشعار من طاقة موسيقية كبيرة فهي قادرة على إرضاء الحس النغمي وتنميته عند الأطفال بشكل مبكر.

من قصائد الديوان : عصافير الصباح ـ لعبة الحبل ـ أغنية الجدول ـ أحب قِسْمي ـ هذا الوطنُ ـ أمي ـ الدمية أغنية الربيع ـ قد رأيتُ الإله ـ أغنية الوفاء.

اقتناء الأعداد الصادرة من المجلة

يمكن الحصول على الأعداد الأربعة الصادرة حتى الآن من مجلة **دراسات سميائية أدبية لسانية**، بتحويل قيمتها لحساب المجلة وذلك، وفق شروط الاشتراك المبينة في الصفحة الأولى من المجلة.

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء



DIRASAT

SIMYA'IYA . ADABIYA . LISANIYA